

افسانے کا منظر نامہ

اُردو افسانے کی مختصر تاریخ



سرزا حامد بیگ

افسانے کا منظر نامہ

اردو افسانے کی مختصر تاریخ

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ

Afsany Ka Manzar-Nama

by

Dr. Mirza Hamid Baig

ISBN: 978-93-83558-65-0

| | | |
|--------|---|---------------------------------------|
| ایڈیشن | : | 2014 |
| تعداد | : | 500 |
| قیمت | : | ₹ 200 |
| کاغذ | : | 80Gsm سن شائن |
| مطبع | : | جے۔ کے۔ آفسیٹ، دہلی۔ 110006 |
| ناشر | : | براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی۔ 110025 |

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopy, recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

تقسیم کار:

- جواہر بک سینٹر، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی کمپس، نئی دہلی۔ 110067
- گراس روڈس انڈیا پبلی کیشنز، نئی دہلی۔ 110025
- مکتبہ جامعہ لمفیڈ، علی گڑھ۔ 202002
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202002

دادا
اُستاد
محمد حسن عسکری
کے نام

مزا میر

- پس منظر و رواں پس منظر اور پیش منظر..... 9
 اردو افسانے میں زبان کا دور تارا..... 90
 پیش منظر..... 100
 نیا منظر نامہ..... 131
 جواز..... 148
 افسانہ نگار: اشاریہ..... 149
 کتاب پر آراء: میرزا لادیب..... 157
 ڈاکٹر نو صیف تبسم..... 159

پس منظر، رواں پس منظر اور پیش نظر

”افسانہ انخطاط کا شکار ہے۔“

آج سے کچھ عرصہ قبل افسانے کے مستقبل کے بارے میں مایوسی کا یہ اظہار افسانوں میں کردار اور پلاٹ کے سلسلے میں کیا جاتا تھا، شکایت یہ تھی کہ کردار اور پلاٹ تیزی سے غائب ہو رہے ہیں۔

نئے لکھنے والوں نے کہا: ”پلاٹ افسانے کے لیے زہر ہے۔“ (اشروڈ اینڈرسن) اور جوزف کونرڈ نے پلاٹ کو گم کر دیا۔۔۔ اب کہانی روایتی تسلسل سے تحلیل نہیں پاتی LORD JINI کی ابتدا اس کہانی کے اختتام سے ہوتی ہے اور JIGSAW PUZZLE کی طرح قاری سبے ترتیب بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو جوڑ کر ہی کہانی تک پہنچی پاتا ہے۔

ایک زمانے میں افسانے میں کردار پلاٹ کے لیے طاقت کا باعث بننا، بلکہ پلاٹ اور کردار باہم بے غم ہو کر ظہور پزیر ہوئے۔ یہ نفسیات کا طارے ہاں نیا نیا درود تھا، پھر تجرید نے ابلاغ کی بحث کو ختم دیا اور آج کل کہانی کا رونا ہے۔ افسانے میں کہانی پن کی تلاش اور اس کے جواب میں اسلوب کی اہمیت، تکنیک کے نت نئے تجربے اور ساتھ ہی بہت سا ہوج پوچ۔

پھر بہت سی آوازیں۔ ایک آواز: ”اُردو افسانہ انخطاط کا شکار ہے۔“

ڈاکٹر محمد اجمل (اُردو ادب اور انخطاط۔ ادب لطیف) نے اس سوال کو کہ ”انخطاط ہے کہ نہیں؟“ بذات خود انخطاط کا ثبوت بتایا ہے۔ اس انخطاط پر تعجب، حیرت اور غصہ اور اس انخطاط کا ماضی سے موازنہ بھی انخطاط کی ایک قسم ہے۔ انہوں نے بتایا کہ محنت مند و تہ انخطاط سے خوشگوار تعلقات استوار کرتا ہے۔ اس لیے کہ اگر انخطاط ہے تو یہ انخطاط ہم ہیں۔

ایسا کیوں ہے؟ ڈاکٹر محمد اجمل یہ سوال پوچھنے اور اس کا جواب دینے کے حق میں نہیں اس لیے کہ ابھی ہم نے انخطاط کو پوری طرح محسوس ہی نہیں کیا۔ اس کی توجہ کرنے ہم کیوں بیٹھ جائیں۔ اگر یہ قدم اٹھاتا ہی ہے تو انخطاط سے پاکت کا حوصلہ پیدا کرنا ہوگا۔ ہمیں سائیکس کی ”اس کیوں؟“ سے بھی جان چھڑانی ہوگی جو شدید اور تاریک جذبہ کی تہ سے روشنی کی کرن تلاش نہیں کرنے دیتی۔ ”افسانہ انخطاط کا شکار کیوں ہے؟“ یہ سوال بھی دراصل دیانت سے محسوس کیا ہوا سوال نہیں۔ اس رویہ کو ڈاکٹر اجمل نے ”خود پتا گا“ کہا ہے جو ہر نوعیت کے جواب سے خوف زدہ ہو کر زیادہ سکر جائے گی۔ اس لیے میں یہاں کسی بھی ”کیوں“ کا جواب دینے کی کوشش نہیں کروں گا۔ یہ تو محض ایک کوشش ہے کہ ہم آپ اپنے آپ میں خالی رہے ہوئے کھانچوں کی تلاش کریں اور اپنی ذات کے انخطاط سے مجلس عزیز کا سا سلوک دوا نہ لکھیں۔ ہمیں چاہئے کہ اپنے اور اپنے انسان کے سلسلہ نسب کی چھان پھان کریں۔ اب تک برقی مٹی منقشوں کو سینے سے لگائیں۔ ایک مثال:

فتح محمد ملک (افسانہ اور نیا افسانہ۔ ادب لطیف) اُردو افسانوی روایت کو داستان تک محدود سمجھتے ہیں۔ سنہ ستاد کے بعد قیام پاکستان تک کا افسانہ اور ناول ان کے نزدیک انگریز سرکار پرستی سے زیادہ کچھ نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ قیام پاکستان کے ساتھ افسانہ نگاری کی معنوی روایت کا خاتمہ ہو گیا، تب اُردو افسانے میں احمد ندیم قاسمی کے ہاتھوں ”صدائت پسندی“ کی کوئیل بھولی۔ دیکھیے کس آسانی سے ملک صاحب نے بیدی، کرشن چندر، منٹو اور محبت کو رد کر دیا۔ ملک صاحب تخلیقی جمود کا رونا روتے ہیں لیکن ان کا یہ مضمون جس شمارے میں چھپا تھا اسی شمارے میں پھر بابا (کرشن چندر) وہاں زخم (خلدہ اصغر) بس سٹاپ (لمراج منیر) اور ناگھیں (انتقار حسین) جیسے افسانے چھپے تھے۔ قصہ یہ ہے کہ اُردو افسانہ گزشتہ چند سالوں سے ایک نئے آہنگ سے آشنا ہو رہا ہے۔ جو قاری سے ذوق کی تربیت کا طالب ہے۔ اس پر داویلا ہے۔ افسانے کا یہ نیا آہنگ محض اسلوب، تکنیک یا ہیئت کے اعتبار سے ہی نیا نہیں، اس کے معانی اور مضامین بھی جدا ہیں۔ آج کا افسانہ نگار ماضی کا خوبصورت خواب ہے۔ اور وہ اپنے خواب و خیال کو آنے والی نسلوں سے مل کر دیکھ

رہا ہے۔ جہاں میں یہ کہتا ہوں کہ پیش منظر کا افسانہ ماضی کا خواب ہے تو اس سے مراد یہ ہے کہ آج کا افسانہ ہماری افسانوی روایت سے علاحدہ کوئی چیز نہیں۔ یہ رواں پس منظر سے ہوتا ہوا موجود تک کا سفر ہے۔ نیز یہ وضاحت بھی کروں کہ میں نے افسانوی روایت کے ادوار مقرر کر کے اس میں مختلف تحریکوں پر بحث نہیں کی، کتاب کے اس حصے میں صرف افسانوی روایت کے وہ موڑ نظر آئیں گے جو روایت سے انحراف کی صورت میں سامنے آئے اور زندہ روایت کی توسیع بن گئے۔ پیش منظر کا افسانہ موجود جو ان نسل کی تمناؤں، خوابوں اور اس کی زندگی کے لئے مسلسل جدوجہد کی دستاویز ہے۔

اس نئے سلسلہ نسب کی چھان پھک میں پس منظر، ماضی کی مضبوط افسانوی روایت ہے۔ یہاں بھی ایک وضاحت کہ ہر قدیم قدیم نہیں اور نہ ہر جدید جدید ہے۔ حال کے باہر ماضی کے کوئی معنی نہیں، اسی طرح ماضی سے دُشیدہ توڑ کر حال اور مستقبل دونوں فریب ہیں۔ ہر مستقبل کا ایک ماضی ہے اور ہر ماضی مستقبل کی جھلک۔۔۔ زندہ حال کی رگوں میں رفتار زمانہ کے ساتھ زندہ ماضی بھی رواں رہتا ہے۔ مجھے دراصل بات کرنی ہے حال کے موجود لمحے کی، لیکن اس کا سلسلہ نسب ایک مضمون میں اتنی بھر پور افسانوی روایت پر بات کرنا دشوار امر ہے۔ لیکن یہاں اس کی ضرورت ہے کہ میں قدیم زندہ افسانوی پس منظر کو آج بھی رواں پس منظر کہتا ہوں۔ اس سے میری مراد قدیم فن پارے تو ہیں ہی، ان کے علاوہ آج بھی بیشار افسانہ نگار حال اور ماضی کی شناسائی کا باعث ہیں۔ اس سلسلے میں بہت سے نام ہیں۔ مثال کے طور پر بیدی، کرشن اور حصصت جو زندہ پس منظر بھی ہیں اور آج کا رواں پس منظر بھی۔ واضح رہے کہ میں نئے جو شیلے افسانہ نگاروں کی طرح نہ زندہ ماضی کو رد کر سکتا ہوں اور نہ ہی حال کے لمحے میں ماضی کے موضوعات، تکنیک اور اسلوب اور اس کے ساتھ نباہنے والوں کو رد ہی کر سکتا ہوں کہ ادب میں سارے کام یک وقت جاری و ساری رہتے ہیں۔ مری ہوئی تحریکیں سانس لیتی رہتی ہیں۔ کیا ہم جتنی ہوئی رومانوی تحریک اور ترقی پسند تحریک کے موجود نما چندوں اسے۔ حمید (منزل منزل) اور ابراہیم علیس (نفرۃ العکبر) کو تخلیق سے روک سکتے ہیں؟ دیکھنا تو یہ ہے کہ جتنی ہوئی تحریکوں کے اثرات آج کس حال میں زندہ ہیں، زمانے کی گرد نے کس چہرے کو دھندلا دیا ہے۔ اور آج کا یا ذوق طبقہ ایسی تحریروں کے ساتھ کیا سلوک روا رکھے ہوئے ہے۔ صاحب عوام کی بات چھوڑیے جو آج بھی ذوق و شوق سے جاسوسی رومانی تحریروں پر فدا ہے کہ لاکھ سر بھوڑیں، عام آدمی کے ساتھ COMMUNICATION ہی ممکن نہیں۔ ان کے نزدیک دیر اس، شا کر علی اور مجید امجد کے کیا معنی ہیں؟

پس منظر اور رواں پس منظر: آج کے افسانے کا پس منظر داستان سے موجود تک کا سفر ہے۔ ”عالم تمام حلقہ دام خیال“ سے آج کی تکنیک تک۔ داستان ماضی کے انسان کی آئینہ دار ہے جہاں انسان کی حیثیت محض تائید کی ہے۔ دنیا بھر کی داستان کا یہ تائید کردار بقول ڈاکٹر وزیر آغا، جنگل کا اکیلا درخت ہے جو اپنی انفرادیت کو جنگل میں ضم کر دیتا ہے۔ داستانوں کا علامتی مطالعہ کرنے والوں میں سوشیالوجی کے ماہرین داستان کو انسانی معاشرے کے خاص دور سے متعلق بتاتے ہیں اور نفسیات، جنسی الجھنوں کی طرف لے جاتی ہے لیکن فرائیڈ، ارنسٹ جونز اور آئورینک سے آگے نکل کر ماضی کے انسان کی سوچ کے تعین کے سلسلے میں یونگ نے دیو مالہ اور نرہیٹ کے مطالعے سے اجتماعی لاشعور کی چھان پھلک کی اور تاریک گوشوں تک رسائی حاصل کی ہے۔ اس ARCHE TYPAL تنقید کے مقابلے میں جمز فریڈ (GOLDEN BOUGH) اور اس کے مقلدین داستان کا مطالعہ اجتماعی لاشعور کیساتھ فطرت کے ماحول کی روشنی میں کرتے ہیں۔ اسی طرح ہنریخ زمر اور جوزف کیسل (الف لیلیٰ کا مطالعہ) نے ہندوستانی داستانوں کا مطالعہ ہندوستان کے دیو مالہ کی سانچوں کی روشنی میں کیا ہے (مثال: بے تال بچھری کا مطالعہ ”بادشاہ اور لاش“ ہنریخ زمر) کوئی بہت سی باتیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ داستان چرچہ قدم عہد کا چال کے نام پیغام ہیں، کتنی کیا ہیں؟ اس پر بھی اختلاف رائے ہے۔ ایک خیال یہ ہے کہ انسانی شخصیت کے مختلف امکانات کو سامنے لاتی ہیں۔ یعنی فطرت کے ساتھ انسانی انا کا تصادم..... اور یہ تسخیر کائنات کا عمل آج بھی جاری ہے۔ ہماری داستان میں:

۱۔ مرکزی کردار کے سفر

۲۔ محرک جذبہ عشق

۳۔ تائید غیبی

یعنی گوہر مقصود اپنی ذات میں گم ہو کر حاصل نہیں ہوتا، یہ خطر سفر ضروری ہے۔ تائید غیبی (OLDWISE MAN) سے مراد کائنات کی اصل قوتیں ہیں جو خیر طلب ہیں۔ جوزف کیسل نے ”ہیرود کے ہزار چہرے“ میں داستان ہیرود کے کردار کی تشریح کی ہے۔ مختصر یہ کہ داستان ماضی کی خوشیوں، خواہشوں، امیدوں اور دوسروں کا علامتی اظہار ہے۔ لیکن آج ہمارا رابطہ اپنی داستان سے ٹوٹا ہوا ہے، ہم نے اپنی داستانوں سے لفظ کے ظلم کے ہاتھوں شکست کھائی ہے، اس ظلم کو توڑ کر اندر کے چھپے ہوئے معانی کی تلاش نہیں کی۔ داستان ہمارے افسانے کی وہ سیلابی لائن ہے جس کا شعور روایت کے ساتھ ہمارا رشتہ مستحکم کرتا ہے۔ ہم افسانہ نگاری کی اس زندہ روایت سے رشتہ جوڑ

کر آج پیش منظر کو مزید نامک بنا سکتے ہیں لیکن ضرورت اس بات کی بھی ہے کہ داستان کا مطالعہ کرتے وقت ہم اُسے آج کی حقیقت نگاری کی کسوٹی پر نہ پرکھیں۔ اس لیے کہ داستان کا تعلق قدیم طرز احساس سے ہے بالکل اسی طرح جیسے آج کے افسانے کی پرکھ کے لیے آج کے طرز احساس کی ضرورت ہے۔

دارالعلوم کی شکست اور ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی اہل پختل کے بعد معاشرت کی درستی نے داستان کی روایت کو جو ضعف پہنچایا اس سے ہم بخوبی آگاہ ہیں۔ پھر بیسویں صدی کا آغاز سوشلزم، آئیٹھنک ازم اور اسپرٹلزم کے زور و شور کے ساتھ ہوتا ہے۔ آسکر وائلڈ، جیمز جارج پائس، جی شامری کی داغ بیل ڈالی تھی، ہمارے ہاں داستان پس منظر تھی اور سامنے یورپ کی تمام نئی تحریکیں۔ افسانوی ادب کو نئے تقاضوں کا سامنا تھا۔

ہمارا افسانہ گوگل کے ”لوور کوٹ“ سے برآمد نہیں ہوا۔ اس کے نگری سوتے ہمارے اپنے ہیں، البتہ مغربی افسانہ ہمارے کہانی کاروں کے لیے ہم مصرتاظر ضرور رہا۔ یہ ہم مصرتاظر ہماری پہلائی لائن کو نئے تقاضوں کی سرحد تک لاکھڑا کرتا ہے۔

اردو کے پہلے افسانہ نگار راشد الخیری تھے۔ جن کا پہلا افسانہ ”نصیر اور خدیجہ“ ”مخزن“ لاہور دسمبر ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا۔ اردو کا دوسرا افسانہ دردمند اکبر آبادی نے ”تصویر خم“ کے عنوان سے لکھا جو ”مخزن“ لاہور فروری ۱۹۰۴ء میں نکلا۔ اردو کا تیسرا افسانہ ”ایک پُرانی دیوار“ علی محمود کا تحریر کردہ ہے جو ”مخزن“ لاہور اپریل ۱۹۰۴ء میں شائع ہوا۔ سجاد حیدر یلدرم اردو کے چوتھے افسانہ نگار ہیں جن کے دو افسانے ”غربت و وطن“ اور ”دوست کا خط“ بالترتیب اردو مصلیٰ، علی گڑھ اکتوبر ۱۹۰۶ء اور ”مخزن“ لاہور بابت اکتوبر ۱۹۰۶ء میں سامنے آئے۔ سلطان حیدر جوش اردو کے پانچویں افسانہ نگار ہیں، جن کا پہلا افسانہ ”نا بیجا بیوی“ ”مخزن“ لاہور دسمبر ۱۹۰۷ء میں نکلا۔ اُس کے بعد کہیں پریم چند کا پہلا افسانہ ”مشتاق دنیا اور حب وطن“ زمانہ، کانپور بابت اپریل ۱۹۰۸ء میں سامنے آیا۔

پریم چند کے سامنے ایم ایل زولا کی مثال نہیں تھی بلکہ وہ جرمنی کے ارنسٹ ٹولر، فرانس کے پروماں رولان اور ہنری باربوس کی طرح اپنے ہاں اپنی ضرورتیں محسوس کر رہے تھے اور یہی حال سجاد حیدر یلدرم کا ہے۔

سجاد حیدر یلدرم اور وحییت رائے سری واسکو (اُنہماں نواب رائے یا پریم چند) اردو افسانے کے ابتدائی دو الگ الگ گروہوں کے نام بھی ہیں۔

”میں چالیس کروڑ انسانوں کے جھگ میں تھا ہوں۔“ (ابوالکلام آزاد)

حیرت کی بٹی روایت کو اردو افسانے میں ڈالنے پر اور اسکو ڈالنے کا نتیجہ اس لیے نہیں کہا جاسکتا کہ یہ ”دنیا“ ”طہسم ہوشربا“ میں پہلے سے موجود ہے۔ رومان پسندوں نے اپنی ذات کے حوالے سے معاشرے میں انتشار اور انقلاب برپا کرنے کی کوشش کی۔ مجموعی طور پر اس دوسرے اہم پس منظر کو ہم حقیقت اور رومان کا استخراج کہیں گے۔ افسانے کے اس پس منظر کے خاص موضوعات سماجی ہیں مادیگی، سیاسی جبر اور سماجی عدم مساوات تھے اور بیان کی خصوصیت طنز اور بلند آہنگی۔

اردو ادب کی تاریخ میں جیسا کہ میں نے پہلے کہا، رومانی تحریک کی وضع قطع یورپ کی تاریخ ادب سے مختلف ہے کہنے کو ہم اسے رومانی روپ نہ کہہ لیں، لیکن رومانیت کے عناصر ترکیبی کم و بیش اردو ادب کے اس دور جدید میں ظاہر ہوئے اور اس میں بلدرم، نیاز فتح پوری، مجنون گورکھ پوری، حجاب امتیاز علی (حجاب اسماعیل) سرسبز عہد نقاد، ل احمد اکبر آبادی اور نصیر حسین خیالی کے نام رومانی روپ کے سبب اور قاضی عبدالغفار، میرزا الدیب اور اختر حسین رائے پوری کے نام رومانی بچے کے باعث ابھر کر سامنے آئے۔

انیسویں صدی اپنے انتہائی کلاسیکی مکی تھی اور ادب کا وہ اصطلاحی ڈھانچہ بھی تکمیل پا چکا تھا جسے سید احمد خاں اور دیگر ادیبوں نے شروع کیا تھا۔ قرۃ العین حیدر نے اس دور کے ادبی رجحانات کی ہایت لکھا ہے کہ انگلستان کے ادب میں اس وقت سپر یلزم، سوشلزم اور AESTHETICISM کی دھارا انہیں ساتھ ساتھ بہہ رہی تھیں۔ ایک طرف کہانگ صاحب جو تھے وہ ”RULE BRITANNIA“ کے نئے پر سر ڈھن رہے تھے، دوسری طرف برٹش شاہ اور ان کی فیکس سوسائٹی کی اثرات کا تصور باخوں پر رفتہ رفتہ قبضہ جارہا تھا۔ ساتھ ساتھ ڈریلو۔ بی شس کی ”ش قوم پرستی“ کا چرچا تھا، آسکر وائلڈ اور ان کے ساتھی بحالیات کے نظریوں کی موشگافوں میں پھنسے تھے۔

جی۔ ایم ہوکنز جدید شاعری کی داغ بیل ڈال چکے تھے۔ جرس میں انگ ورم جی ہوئی تھی۔ جدیدیت کے سارے ”ازم“ تھلک پھا کر رہے تھے، دوسری طرف مقدس سلطنت روس میں مہاتما لٹائی نے تھک کر آخر میں یہ سوالی کیا تھا کہ ”اب کیا کرنا چاہیے؟“ اور ”خود سوچو اور جواب دو“۔ اور ایک نام سامنے آچکا تھا۔ میکسم گورکی۔ گھر پر، بنگال میں عظیم ناول لکھے جارہے تھے۔ نیگور نے ساری دنیا کو اپنی طرف متوجہ کر لیا تھا۔ یہ زمانہ تھا جب سید احمد کی نثر کو خشک اور بے

۱۔ افسانہ تحریریں، لکھی کے خطوط اور دواچ۔ مجنوں کی ڈائری۔ تین پیسے کی چھوٹی

حرہ کہ گیا۔

یلدرم کا خارستان، ایک ڈراؤنا خواب تھا، جہاں خارا کا سر پرست، یڈ حار دھینے کا مفہوم

بتاتا ہے۔

”پریم“

”پریم کیا ہے“

”عورت“

یہ رومانیت تھی جسے کرومے نے کلاسیکیت کی نہیں، حقیقت پسندی کی ضد کہا، داخلیت اس کا وصف خاص ہے۔ یلدرم کے ہاں ”عورت“ کا کلیو رجسی کشش کا کھلا اعتراف تھا جو ”خارستان و گلستان“ اور ”چڑیا چڑے کی کہانی“ میں ملتا ہے۔ یہ بنار، جان تھا، اپنے زمانے کی اخلاقی اقدار اور اس کی جکڑ بند یوں کے خلاف ایک رومان پسند کی کھلی بغاوت، یلدرم نے دسے تلاش کیے۔ مثلاً کردار کی پیش کش میں ایسے طبقے کا انتخاب، جسے نسبتاً آزاد خیال کہا جائے۔ مثال ”سودائے سنگین“ جس میں پارسیوں کو موضوع بنایا گیا۔ نسبتاً آزاد خیال علاقوں اور آبادی کے لینڈ اسکیپ کا برعکس مثال: ”ازدواج محبت“ بمبئی اور کلکتہ کی شہری آبادی، دیوایات کا سہار، مثال ”حکایت لعل جھنوں“، خیالی دنیا۔ مثال: ”چڑیا چڑے کی کہانی“، اور جہاں کوئی صورت نہ لگے تر جھے کو آڑ بنایا۔ مثال: ”محبت ناجنس“ جس کے ترکی سے ترجمہ ہونے کا کوئی ثبوت تا حال نہیں ملے۔ یلدرم کے خصوصی موضوعات میں نمایاں ترین فطرت کی طرف، وابستگی، محبت اور باطنیانہ رویہ رہے ہیں۔ دو سہیلیوں کی فحش مراسلت پر مبنی افسانہ ”محبت ناجنس“ ان تینوں بنیادی ردوں کا عکاس ہے۔ اس بے جز شادی میں غمراہ کا خاندان: ”دیوچہ دیوچہ“ اس کی آواز بھاری ہے۔ ”گوہ ہاتھی پانی پی رہا ہے“۔ کیا غمراہ کا اس کے ساتھ نباہ ممکن ہے؟ اور ایسے بہت سے سوالات۔ یلدرم کے ہاں اس طریقہ لہجے کا سبب اصلاح نسواں کی تحریک ہے اور افسانہ کے نقطہ عروج کی پسمنظر کی مقصدیت کے سبب۔

یلدرم کے ہاں زبان کے ورتارے کے پیچھے عربی، فارسی، ترکی اور انگریزی ادبیات کی عظیم سہلائی لائن ہے اور یہی سبب ہے کہ نقطہ کے برتاؤ نیز صوتی اثرات پر خصوصی توجہ نظر آتی ہے ”اُس کے دل میں ایک طغیان غرور اٹھا“۔

یہ اسانوی مجموعہ، خیالستان (انتخاب لطیف افسانے)، حکایات و احساسات (افسانے مضامین)

”جس کی تمام حیثیت کدائی سے گویا نئے چشم کے پھٹنے لگ رہی تھی۔“
 ”تیرا اک ہوا چاک سربراہٹ۔ اس کی طرف گیا اور گردن میں گھس گیا۔“
 (”خیانتان“ مطبوعہ ۱۹۱۰ء)

”INFLUNCED BY DICKENS, TOLSTOY AND IMPRESSED BY
 MARX, PREMCHAND VERY EARLY DIRECTED HIS FICTION
 TO WORD SOCIAL REFORM“

(DAVID RUBIN . . . ”THE WORLD OF PREMCHAND“)

پریم چند نے ناولنگی، وکٹر ہیکو اور روسیہ دولاں کے اثرات خود تسلیم کیے،
 (”ماڈرن ہندی لٹریچر“ از امد راتھ)

نواب رائے کے نام سے پریم چند نے پہلا افسانہ ”دنیا کا سب سے امول رتن“ ۱۹۰۷ء
 میں لکھا جب کہ پانچ افسانوں کا مجموعہ ”حب وطن کے قہے“ ”معدن“ ۱۹۰۸ء میں
 چھاپا۔ اتر پردیش کے جنوبی علاقے میر پور کے ڈپٹی کلکٹر نے پریم چند سے کہا:
 ”تمہاری کہانیوں میں سیڈیشن بھرا ہوا ہے۔ اپنی تقدیر پر خوش ہو کہ انگریزی
 عملداری ہے مفلوں کا راج ہوتا تو تمہارے ہاتھ کاٹ ڈالے جاتے۔ تمہاری
 کہانیاں ایک طرف ہیں۔ تم نے انگریزی سرکار کی توہین کی ہے۔“
 کتاب کو اشتعال انگیز قرار دے کر کتاب کی ایک ہزار میں سے تین سو کی ہوئی کاپیاں چھوڑ
 کر سات سو کاپیاں ضبط کر کے جلادی گئیں۔ ادب میں وطن پرستی کی یہ اولین بھرپور آواز تھی۔
 پریم چند نے دیباچہ میں لکھا تھا:

”ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے فکر پر حب وطن کا
 نقشہ جمائیں۔“

دراصل ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک کے عرصہ میں زندگی کے ہر شعبہ میں اہم تبدیلیاں آئی
 تھیں۔ رسوم و رواج اور تعصبات کی جگہ میں پستے ہوئے نچلے درجے کے آدمی نے انگریزی لی تھی،
 ادھر وہیں میں لٹن نے کہا۔

۱۔ طبع اول۔ زمانہ پریس کاتھد ۱۹۰۸ء طبع دوم: گیلانی الیکٹریک پریس، لکھنؤ لاہور ۱۹۲۹ء
 طبع سوم: انجمن تہذیب و تعلیم، لاہور ۱۹۸۰ء

”ہندوستان کے مزدور بیدار ہو گئے ہیں، ان کی یہ جنگ اجتماعی سیاسی حیثیت اختیار کرتی جا رہی ہے۔“

پریم چند نے افسانہ ”کفن“ تحریر کرنے سے قبل ۱۹۳۳ء تک دوسو پچاس افسانے لکھے تھے اور کم و بیش ہر افسانے میں ہندوستان کی اس جدلی کو اجاگر کیا۔ وطن پرستی، تاریخی، صلاحی (نئی بیوی، آؤ بیکس اور صلہ ماتم) سیاسی نقطہ نظر ان افسانوں کی مختلف پرکھیں ہیں۔

”انسوس ہے کہ تو یہاں ایسے وقت آیا جب ہم تیری مہمان نوازی کرنے کے قابل نہیں۔ ہمارے بابا، دلاوا کا دیس آج ہمارے ہاتھ سے نکل گیا اور اس وقت ہم بے وطن ہیں۔ مگر (پہلو بدل کر) ہم نے حملہ آور بن دیا کہ راجپوت اپنے دیس کے لئے کیسی بے جگری سے جان دیتا ہے۔ یہ آس پاس جو لاشیں تو دیکھ رہا ہے یہ ان لوگوں کی ہیں جو اس گوار کے گھاٹ اترے ہیں (مسکرا کر) اور گوکہ میں بے وطن ہوں مگر غنیمت ہے کہ حریف کے حلقے میں مر رہا ہوں (پینے کے زخم سے چھتر اٹکاں کر) کیا تو نے یہ مرہم رکھ دیا۔ خون نکلنے دے اسے روکنے سے کیا فائدہ؟ میں اپنے ہی وطن میں تلای کرنے کے لئے زندہ رہوں، نہیں ایسی زندگی سے مرنا اچھا۔ اس سے بہتر موت ممکن نہیں۔“

(دنیا کا سب سے اصول رتن)

افسانے کا اختتام یوں ہوتا ہے ”وہ آخری قطرہ خون، جو وطن کی حفاظت میں گرے دنیا کی سب سے بیش قیمت شے ہے۔“ افسانے کا مرکزی کردار دلفگار، محبت میں امتحان سے گزرتا ہے اور محبوب (دلفریب) کے حضور بھی بیش قیمت شے اسے نذر گزارتا ہے۔

پریم چند کے افسانوں میں سیاسی ذور تک آتے آتے تحریک عدم تعاون، خلافت تحریک، کسان مزدور تحریک، ستیگرہ اور سول نافرمانی کی تحریکیں اپنے عروج تک پہنچتی ہیں اور افسانے میں بقول آل احمد سرور، پریم چند جھنڈا پانٹان بن گیا۔ اس نے ہماری غلطیوں اور پناہ گاہوں میں ٹھس کر ہمارے دلوں پر کچھ لگائے۔ اس نے انگریز اور سرمایہ دار، جاگیردار سے دو طرفہ جنگ لڑی۔ (مثال سر یا ترا) یہ افسانے ہندوستان کی فکری تحریکوں کے نقیب ہیں جبکہ پریم چند کے کرداروں کی مثالیت ہمیشہ باعث ترقی رہی ہے لیکن کیا کیا جائے کہ افسانہ ”کیتن“ میں جگت سنگھ کے مثال باپ کی تمام خصوصیات پریم چند کے والد کی جتنی جاگتی خصوصیات ہیں اور ”مستعار گھڑی“ کی بیگم پریم چند کی پہلی بیوی کا عکس ہے۔ دوسرا جواب GORDON C ROAD ARNOLD

نے دیا ہے

"CRITICS HAVE CHARGED THAT PREMCHAND DID NOT UNDERSTAND THE MIDDLE & UPPER CLASSES AS HE DID THE PEASANTS, AND THIS MAY BE TRUE, BUT SUCH A JUDGMENT MUST BE WEIGHED IN TERMS OF HIS LITERARY INTENTIONS."

(THE GIFT OF COW)

پریم چند کے کرداروں کا زندگی کی خوشیاں چھوڑ کر دنیا کو تیاگ دینے کا رویہ، چونکا دینے کی حد تک ان کی جنسی کمزوری اور پچھلے رومان کی نسبت کا گہرا مشاہدہ زیادہ قابل توجہ ہے۔ اور اگر یہ بھی کہا جائے کہ اس نے محض کسان کو اس کی تمام سچائیوں کے ساتھ موضوع بنایا تو یہ کیا کم ہے؟ پہلی بروئے، مسز کاسل اور جین آسٹن نے زندگی کے محض ایک ایک گوشے کی ہی تو تصویر کاری کی ہے۔ پریم چند کے نمائندہ افسانوں میں "بڑے گھر کی بیٹی" (مطبوعہ ۱۹۱۳ء) "روٹیل" "گلی ڈٹا" اور "کفن" نمایاں ہیں۔

سلطان حیدر جوش، سہیل عظیم آبادی اور اختر اور نبوی کے نام پریم چند کی فوری EXTENSION کے حوالے سے نمایاں ہیں۔ اس میں سلطان حیدر جوش کی انفرادیت شکستہ بیان اور افسانے میں معاشرتی اصلاح نگاری کے سبب ہے جبکہ مدینۃ الاولیاء بدایوں ان کے افسانوں کے بے لینڈ اسکیپ فراہم کرتا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانے بہار سے متعلق ہیں۔ بینڈ اسکیپ کا مظہر اڈا اور سکون سہیل عظیم آبادی نے افسانوں میں بہار کے دیہات اور شہر کی فضا کو یکجا کر کے دکھایا ہے اور ایسے میں معاشرتی اور معاشی نا انصافیاں موضوع خاص ہیں۔ یہ صورت حال آخری افسانوی مجموعے "تین تصویریں" تک چلی آئی ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانوں کی تکنیک خصوصی مطالعہ کی طالب ہے جبکہ ان کے ہاں پہلی بار افسانہ بیان کرے کے روشنی انداز کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ یہ انحراف ایک طرف تو پلاٹ کی سطح پر ہے اور دوسری طرف مجموعے "سوز و غم" "سیر و دلش" "پریم بھگینی" "پریم تپتی" "پریم چالمی"، "راہِ راہ" "دیہات کے افسانے" "دادرات"، "فردوس خیال"۔ خواب و خیال، آخری تھک، بازیافت، دودھ کی قیمت، خاک و پردہ، چوگان اور دوسرے افسانے۔ سحر، میرے ہجر میں افسانے مسافر اور دوسرے افسانے۔

کہانی کی اٹھان، ارتقاء اور منتہا کی پیش کاری ہیں۔ سہیل کے افسانوں سے متوقع نتائج کبھی برآمد نہیں ہوتے، اس کی نمایاں مثال مجموعہ ”الاد“ ہے۔

اختر اور بنوی نے کے افسانوں کا منظر نامہ بھی کم و بیش وہی ہے جو سہیل عظیم آبادی کے افسانوں کا رہا۔ اختر اور بنوی نے بیمار کے دیہات میں مالک اور مزارع کی کشمکش کو شد و مد کے ساتھ پیش کیا۔ جب شہر کو موضوع بنایا تو کچلے ہوئے طبقے کی زندگی پیش کی۔ (مثالیں ”گندے اٹھ“، ”اب؟“، ”جوئیر“، ”بے بس“ وغیرہ) البتہ دیہات اور شہر کے نچلے طبقے کی زندگی کی پیش کش میں اختر اور بنوی خاص طرح کی جذباتیت کا شکار ہوئے ہیں جس کی مثالیں، مجموعہ ”منظر و پس منظر“ میں کثرت سے ملتی ہیں۔ نمایاں مثالوں میں ”تل گاڑی“ اور ”تسلیمین حسرت“ ہیں۔ ان افسانوں میں مارکس ازم کا پرچار پمٹلٹ بازی بن گیا ہے

”کلو کا سینا اپنے تہر کی آگ بھٹک رہا تھا۔ اُس کا جی چاہا کہ ان سارے بنگلے اور کوٹھیوں کے رہنے والوں کے سر پر دنیا بھر کے گندے اٹھ سے لاکر چلک دے۔“
(گندے اٹھ)

”کلیاں اور کانٹے“ میں نسبتاً بردہاری اور ٹھہراؤ ملتا ہے اور تو امدن کی اعلیٰ ترین مثال افسانہ ”نیکپلیاں اور بال جبریل“ ہے۔ اختر اور بنوی نے زندگی کی تصوراتی ترجمانی اس صورت کی ہے کہ زندگی کی بے کیفی اور اکٹھا ہٹ میں سے زندگی کی اُسک کی تلاش ممکن ہو سکے۔

افسانوی روایت میں یلدرم کی فوری EXTENSION میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، حجاب تمباز علی (حجاب اسماعیل) ل۔ احمد اکبر آبادی، مسر عبد القادر اور نصیر حسین خیاں کے نام نمایاں ہیں۔

رومانیت کے یہ ابتدائی نمائندے مزاج کے اعتبار سے رومانی رویہ رکھتے تھے نیز وسیع مطالعے کے سبب بین الاقوامی سطح پر رواں (۱۹ویں صدی کا اداس) رومانی تحریک سے اثر پذیر ہونے کی صداقت رکھتے تھے۔ آسکر وائلڈ کی جمال پرستی، یگور کی متفوقانہ و شاعرانہ شہ، دوزخ و درد کی فطرت پرستی اور رائیڈ و میگروڈ اور عمر خیام کے عالمگیر اثرات ان افسانہ نگاروں کے ہاں ”رومانی انفرادیت“ کے جائداد افسانوں کا باعث بنے۔

نیاز کے افسانوں میں عشق کی دھڑکیں اور حسن کی توصیف کا ترانہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے لیے نیاز نے خصوصی طور پر خواہش کے طبقے سے کردار چنے ہیں اور اس طرح بریم چند کے

۱۔ سادہ بنی مجموعے کلیاں اور کانٹے، منظر و پس منظر

CAMP FOLLOWERS کے خواتینِ رومانی روچل نکل۔

نیا زنجپوری^۱ کے افسانوں کی ایک قسم اپنے موضوعات کے اعتبار سے مذہب، رنگ اور نسل سے ادراکھ کر انسانیت کے وسیع تر دائرے کی تکمیل چاہتی ہے۔ اس ضمن میں تین افسانوں کا مجموعہ ”قالب اٹھ جانے کے بعد“ اہمیت رکھتا ہے۔ ان تینوں افسانوں کے مرکزی کرداروں (مولانا دارث علی کاظمی قادری، خواجہ سرور شاہ ظکائی، مولوی حکیم عالم صاحب، ناظم جیم خانہ) کا شمار ہندوستان کے جید علماء کرام اور ہادیانِ طریقت میں ہوتا ہے۔ جب کہ ہر تین اصحاب کی فنی اور اجتماعی زندگی کی لہریں ان افسانوں میں شہر کی گلی ہیں۔ اس ضمن میں ادبی مقالات کے مجموعوں ”نکارستان“ اور ”بحالستان“ میں شامل افسانے بھی اہم ہیں جن میں اجتماعی معاشرتی سوالات اٹھا کر مسائل کے حل کی جانب اشارے کئے گئے ہیں۔ رومانی روچے کے سبب نیاز کے ان افسانوں میں زیریں لہر نہ ہی کھو کھلے پن اور اعتنا پسندی کے خلاف نفرت کی ہے۔ مجموعہ ”طوفانستان“ کا قطرہ گوہریں اور دوسرے افسانے ”جس میں دنیا کا اولین مُت ساز“ ”زہرہ کا ایک پہاڑی“ اور ”قربان کا وُحسن“ شامل ہیں، اپنی خالص رومانیّت اور اسلوب بیان کے باعث اہم ہے۔ ”اسے قبول کر لو، جس وقت میں رومال کو تیسری بار جنبش دوں اپنی خدمت تکمیل کے ساتھ انجام دے۔“

یہ کہا اور اپنا سر تخت پر رکھ دیا۔ شہزادہ نے سر رکھتے ہی اپنے رومال کو پہلی بار جنبش دی اور جہاد مستعد کھڑا ہو گیا۔ جب شہزادہ نے دوسرا اشارہ کیا تو اس نے گوار سوخت لی، اور اس کے بعد ہی تیسرے اشارے پر ہوا میں شہزادے کے سر پر ایک چمک سی پیدا ہوئی اور گوار اس کی گردن میں پیوست ہو گئی۔ جہنم میں ایک شور پیدا ہوا، دیکھنے والوں کے چہرے مکھڑے ہو گئے اور دلوں پر حسرت و تاسف کا ایک گہرا سکوت مستولی ہو گیا۔ مراعات بے ہوش تھی۔“

(قربان کا وُحسن)

دارتہ نوائی کا شاہ کار طویل افسانہ: ”ایک شاعر کا انجام“ (مطبوعہ ۱۹۳۰ء) بھی اسی ذیل میں نمایاں مثال ہے جو دسمبر ۱۹۱۲ء کی تخلیق ہے۔ نیاز نے رومانی بیان کے لیے قدیم رومانی قصوں کو بھی پختا ہے (مثالیں: ”کچھ پڑھ لو سائیکس“، ”زہرِ محبت“ اور ”حمر کا گلاب“) اسی طرح افسانوی مجموعہ ”وُحسن کی عیاریاں“ تاریخ کے گم شدہ لوراق سے رومان اور حقائق کی بازیافت ہے۔

۱۔ نیاز کا پہلا افسانہ ”ایک پاری دوشیزہ کو دیکھ کر“ ۱۹۲۵ء میں طبع ہوا۔

مجنوں گورکھپوری کے افسانوں کی روحانی فضا مخصوص نفسیاتی اور فلسفیانہ نظام کے تحت ہے، خصوصاً ایگل کے اثرات نمایاں ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کا خاص موضوع محبت اور اس کے متعلقات ہیں جنہیں رُوحانیت سے ملنا کر انوکھی معنویت دے دی گئی ہے۔ یہاں محبت کا الیہ انجیما اہم ہے اور نفسیاتی انفرادیت نمایاں ترین وصف۔

مجنوں گورکھپوری کے افسانوں میں یوپی کے سفید پوش طبقے اور نیاورے روزگار ہستیوں سے افسانوی کردار ڈھالے گئے ہیں۔ یہ فلسفی، شاعر اور زندگی کرنے کی وسیع مطلوبات کے حامل افراد ہیں۔ واضح رہے کہ قہسی رام پوری کا نام اسی روایت کی کڑی ہے۔

مجنوں کی رومان پسندی اور کرداری سطح پر بقراطیت محسوس علمی بحث مباحثہ کے ساتھ شعر کا لہجہ لیے ہوئے ہے (مثال، ”عکسیت بے صدا“ اور ”سمن پوش“) بعض اوقات انسانے میں رومان فلسفیانہ بخشیں اصل کہانی سے کئی ہوئی محسوس ہوتی ہیں اور محض علم کا اظہار رہ جاتا ہے۔

”سب سے پہلے یہ بتا دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ میرے دماغ میں کوئی فتور نہیں ہے،

اور نہ دماغ پرست ہوں جیسا کہ اکثر ناظرین کو شبہ پیدا ہو جائے گا۔ میں نفسیات کا

ماہر سمجھا جاتا ہوں۔ میں نے قوائے انسانی اور ان کے انفعال کا پورا پورا مطالعہ کیا

ہے۔ میں فلسفہ اور منطق کی تکمیل کر چکا ہوں۔ یہی نہیں بلکہ سینکڑوں کو ان علوم میں

سبق دے چکا ہوں یعنی مدتوں سے پردہ فصری کر رہا ہوں البتہ میں صرف علمی

اصطلاحوں میں نہیں الجھتا۔۔۔۔۔“

(”قم میرے“ سے اقتباس)

”سمن پوش“ مجنوں نے کے نمایندہ افسانے ہیں۔ ان افسانوں کی تکنیک ایک زمانے تک

قابل توجہ رہی ہے اور افسانوں میں باطنیت کا موضوع بھی۔ بیانیہ انداز میں مجنوں کا یہ اضافہ

کہلائے گا کہ ان کے افسانوں کی ابتدا دراصل کہانی کی انتہائی ہے اور سارا افسانہ

نوٹیلجک رویہ کا اظہار ہوتے ہوئے اپنے اختتام پر التناک منظر اذکھی کر دینے والی صورت حال

سے دو چار کرتا ہے۔

جیسے الیہ کا منطقی انجام کہنا چاہیے۔ مجنوں گورکھپوری کے ہاں تپ وق کی شکار ”محبت“ زل

”زیدی کا مہر“ ۲۳ نومبر ۱۹۶۵ء دیگر مجموعے، سفید ہاں، خواب و خیال، سنگھان پتھی، شراب، سر وشت۔

سوکار شباب، قہس نامید مجنوں کے افسانے۔ سمن پوش

سے خون تھوکتی آتی ہے۔ یہ حزنیا انجام کی روایت، سند رشتہ، علی عباس حسینی اور حامد علی خاں سے ہوتی ہوئی رواں پس منظر کے رومانی افسانے تک چلی آئی۔

حجاب امتیاز علی (اسماعیل) کا نام رومانی کردار نگاری اور فضائی کے اعتبار سے رومانی افسانے کا نقطہ عروج ہے۔ اجنبیت کا احساس پہلی بار حجاب کے افسانوں میں ظاہر ہوا، اس پر مستزاد حجاب کے افسانوں کا رومان پرورد اور بحر آفریں ماحول تھا۔

ہندوستان کے جنوب میں ضلع کرشنا، دریائے گوداوری کے کنارے فرس پور کے مضافات حجاب کے افسانوں کے لیے لینڈ اسکیپ مہیا کرتے ہیں۔ جہاں کنول کے میکتے پھولوں سے بھرے تالاب اور دھان کے گہرے بزرگیت لہلاتے۔ کیڑے کے جنگل، تار کے نمایاں درخت اور ٹھہرے ہوئے پانی میں گہرے نگاہی پروں والی قد آدم خواہشیں، جو سارا سارا دن ایک ٹانگ پر سرگرم کھڑی رہتی تھیں۔ کال مچیاں اور کالی سنگا پوری جٹائیں اور اس پر کالی راتوں میں دریا کے دونوں کناروں پر اگیا جتیاں کی وسیت ناکی۔ حجاب نے پہلی بار بصری رومانیت کا تجربہ کیا۔ ایسے میں مولانا راشد الخیری کی الٹا ک اور نیاز کی رومانی کہانیوں کے اثرات کا نتیجہ ”ڈاکٹر گار“، ”چالوٹ“ اور ”داوی زہیدہ“ جیسے بڑے اسرار اور روحی، مصحفی مثنوی اور رباعی جیسے رومانی لسانی کرداروں کی صورت ظاہر ہوا۔

حجاب امتیاز علی کے منفرد رومانی انداز نگارش میں تراشی ہوئی تشبیہیں، استعارے اور تراکیب کا در تارا کابل لحاظ ہے۔ حجاب نے اپنے تازہ افسانوں میں زندگی کے تلخ ترین حقائق کا اظہار بھی کیا ہے۔ (مثلاً: ”بے انگ گیسٹ“ اور ”مناظر میں ظہور ترتیب“) لیکن اس کے افسانوں کی بڑے اسرار فلسفی فضا قائم و دائم ہے۔

مسز عبدالقادر کا اذلیں افسانوی مجموعہ ”لاشوں کا شہر اور دوسرے افسانے“ ۱۹۹۶ء میں چھپا۔ ”لاشوں کا شہر“ سے ”صدائے جرس“ تک کے افسانوں پر ایڈیٹر ایلین پو کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں خصوصاً افسانہ ”بلائے ناگہاں“ اور پو کے BLACK CAT کی مماثلت توجہ طلب ہے۔ پو کے افسانے میں مکان چل گیا لیکن دیوار پر جس میں قہر و غضب کے عالم میں بلی کو چن دیا گیا تھا، بلی کی شبیہا بھرا آئی، یہ مجبور و مقبور حیوان کا انتقام تھا۔ جبکہ ”بلائے ناگہاں“ میں دیوار سے شیر کی تصویر غائب ہو جاتی ہے۔ اور عین اُس وقت ایک درندہ اپنی خون آشامیوں کی ابتداء کرتا ہے۔

یہ مجموعہ ”میری ناتمام محبت“، ”ڈاکٹر گار کے افسانے“، ”صویر کے سائے“، ”وہ بہاریں یہ خراں“، ”مٹی خانہ“، ”اند میرا خواب“، ”گاش اور دوسرے وسیت ناگ افسانے“۔

”دادی قاف“ کے افسانے مناظر فطرت اور ”راہبہ“ کے افسانے دنیا کی گم نام سیاحت گاہوں کے حوالے سے اہمیت کے حامل ہیں۔ ان افسانوں میں قہار فطرت اور انسانی زندگی کی جدوجہد خصوصی موضوع رہا ہے۔

”اس کا بدن بخار سے مہلک رہا تھا۔ اس کی آنکھیں لال انگارہ ہو رہی تھیں۔ ادھر ادھر سر پھٹتا تھا اور ”مجھے بچاؤ بچاؤ“ کہہ کر جگر خراش چھین مارتا، کبھی کہتا ”ہائے چچی حنیفہ گرم سلاخوں سے میرا بدن داغ رہی ہے“۔ کبھی کہتا ”ریشمہ مجھے آنکھیں بھالانہ مارو۔ ہائے مجھے دوزخ کے فرشتے پا بھولاں کر کے لے چے ہیں، مجھے چھڑاؤ“۔ عرض کہ اسی طرح چنچنی پٹا تاج کھج کے دھت کر گیا۔ ادھر طوفان بھی تھم گیا تھا“۔

(”پاداشی میں“ سے اقتباس)

افسانہ نگاروں کی اولین نسل میں ایک گروہ ایسا بھی ہے جس کے افسانے پریم چند کی حقیقت پسندی، انقلاب پسندی اور یلدرم کی روانویت کا سنگم ہیں۔ ان افسانوں میں موضوعات اور لینڈ اسکیپ کا حوالہ پریم چند کا ہے اور افسانوی تدبیر کا دی یلدرم کے زیر اثر، البتہ ان افسانوں پر ڈکٹر اور ٹامس ہارڈی کے اثرات کی تلاش ایک الگ مطالعہ ہے۔ افسانہ نگاروں کے اس گروہ میں پنڈت بدری ناتھ سندھرن (مہاشہ سندھرن) اعظم کرپوی، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، حامد اللہ السراور اپندر ناتھ اشک کے نام نمایاں ہیں۔

سندھرن، لہجہ کے اعتبار سے رومانی ہیں اور ان کا اظہار شاعرانہ، تشبیہات سے انسانی جذبات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ افسانوی تدبیر کاری کے اعتبار سے سندھرن نے اردو افسانے میں نفسیاتی تجزیہ کی بنیاد رکھی اور ڈھنگی محسوس نفسیاتی الجھنوں پر سے پردے اٹھائے۔ یہاں اہمیت کے قابل بات یہ ہے کہ سندھرن کے کردار طے شدہ نفسیات کے حامل نہیں ہیں۔ ارد گرد کا تبدیل ہوتا ہوا ماحول ان کی شخصیت سازی کرتا ہے۔

سندھرن کے افسانوں کا خصوصی موضوع شہر کا ہندو سفید پوش طبقہ ہے اور اس کی زندگی کا تفصیلی مطالعہ (مثال ”اپنی طرف دیکھ کر“، ”صدائے جگر خراش“ اور ”خانہ داری سبق“) دیہات کی سیاسی بیداری دوسرا موضوع ہے جو سراسر پریم چند کے قلع میں آیا۔

سندھرن کا زندگی کے بارے میں مکمل نظر موقوفانہ ہے۔ ان کے کردار زندگی کا تلخ تجربہ کر کے نوبھ لڑائی سے دور بچنے چلے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ قناعت پسندی کی انتہائی حدوں میں گم ہو

جاتے ہیں۔ اس کی مثالیں افسانوی مجموعوں: ”چند“، ”بہارستان“، ”طائر خیال“، اور ”سدا بہار بھول“ میں جابجا بکھری ہوئی ہیں۔

سند رشن اسید تاثر کا افسانہ لکھنے میں ایک منفرد اسکول کا وسیع رکھتا ہے۔ اس کے تانوںے فی صد افسانے اسی تاثر کے حامل ہیں محض ایک مثال چند افسانوں کے مجموعے ”چشم و چراغ“ کی میں سات افسانوں کے اختتام مرکزی کرداروں کی موت پر ہوتا ہے جبکہ ”کھرے کھوئے“ کا مرکزی کردار آخر میں غائب ہو جاتا ہے۔

سند رشن کے افسانے نثر اور شاعری کے باہمی میل کی ابتدائی مثالوں میں شمار ہوں گے خصوصاً افسانہ ”شاعر“ کامیاب ترین کوشش ہے۔ ایک حامی جس کا شکار عام طور پر سند رشن کے افسانے ہوئے وہ افسانے کے اختتام سے پہلے منہا کی آگئی ہو جاتا ہے، اور اس سے ضرور تاثر میں کمی واقع ہوتی۔

اس روایت میں اعظم کرپوی کے کام پور بی علاقے ضلع غازی پور (یوپی) کی کردار نگاری کے حصن میں نمایاں ہے اور منفرد انداز یہ کہ اعظم کرپوی اپنے افسانوی کرداروں کو ہر طرح کی پھوٹیشن میں ڈال کر انسانی کردار کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہیں۔

کرپوی کی کردار نگاری کا نمایاں وصف کردار کی بچی پیش کش ہے اور اسی کے باعث افسانہ نگار جذبے کی لذت سے بچ گیا۔ تہیہ انسانی جذبات کی کھری تصویر کشی ممکن ہوئی۔

اعظم کرپوی کے ہاں زبان کا اور تار خصوصیات کا حامل ہے۔ اس کے ہاں فارسی اور ہندی کے تصنیف کے درمیان ایک نئے لہجے کی دریافت ہوئی جو ان کے مخصوص دیہاتی لینڈ اسکیپ کے لہجے سے قریب تر تھا۔ دیہات کی سادگی میں انسانی زندگی اور اس کے معاشی پہلو کو اعظم کرپوی کے ہاں خصوصی موضوع بنایا گیا ہے۔

علی عباس حسینی کے ہاں حقیقت پسندی میں روایت اور مثالیت کے گہرے رنگ نمایاں ہیں لیکن اس کے ساتھ یہ بھی کہنا پڑتا ہے کہ اس روایت کا سب سے معتبر نام بھی علی عباس حسینی کا ہی ہے۔ اس کا باعث علی عباس حسینی کا طویل ادبی سفر ہے۔ (تقریباً ساٹھ سال کی زندگی پر مجموعی قریباً ترح۔ سولہ سگھار۔

ج۔ ”نہانی دلی کا آخری چراغ“، ”دو جوتیں“، ”زورج کی آنکھ“، ”غیب کی چمکتی پر“، ”غیب و بعد“، ”حسرت و یاس“ اور ”ہوی جاو“۔

سے مجموعے ”شیخ و حسن“، ”بھول“۔

قلم کاری کا نتیجہ)۔^۱ جو ایسے سلیقہ میں دھل گیا جو حقیقت نگاری میں رومانیت اور مثالیت کی اس روایت میں حسن بیان کی انتہائی حدوں کو چھو آیا (مثالیں: ”سیلہ گھوٹی“، ”رفیق تنہائی“)۔

اس روایت میں شمولیت کی گنجائش علی عباس حسینی کی دردمندی نے نکالی جس کی نمایاں مثال افسانہ ”سیلاب کی راتیں“ ہے۔

حسینی کے افسانوں کی ابتدا خالص رومانیت اور شاعرانہ انداز نگارش سے ہوئی، جس کی مثالیں ”جذبِ کامل“ (اولین افسانہ۔ تخلیق ۱۸ یا ۱۹ء) اور ”ہڑ مردہ کلیں“ ہیں۔ ”جذبِ کامل“ رسالہ ”زمانہ“ کا جنوری ۱۹۲۳ء میں چھپا۔

علی عباس حسینی کے افسانے طبیعت اور بے باک حقیقت نگاری کی مثالیں بھی سامنے لاتے ہیں۔ (مثال: مجموعہ ”بایں بھول“) جبکہ شگفتگی تحریر کا باعث ان کی طبیعتی ظرافت بنی۔ حسینی نے ہندوستان کے شہر اور دیہات کی اجتماعی تحریکات کو موضوع بنایا (مثالیں: ”وسیل اور غشی“ اور ”میٹانہ“) جبکہ نفسیات کے بھرپور اور آک کی مثالوں میں افسانہ ”بوڑھا ہالا“ اور ”بہو کی ہنسی“ ہیں۔ حسینی کے ہاں کرداروں کا تنوع قابلِ لحاظ ہے خصوصاً ”بیٹی“ کی ڈیگلوٹریں لڑکی، ”پدلہ“ کی انگریز خاتون، ”حسن رہ گرز“ کی نامعلوم بھور، ”سیلاب کی راتیں“ کا مرد مرکزی کردار اور ”پہرے دار“ کے شوہر نامدار کی کردار نگاری۔

”زہمان بھی زندگی کی ایک تلخ حقیقت ہے اور کوئی وجہ نہیں کہ اس کی کلفتوں کو چھپایا جائے۔ میں ایسا دن نہیں چاہتا جس کی کوئی رات نہ ہو اور نہ اس نیند کا قائل ہوں جس میں سپنے نہیں دکھائی دیتے۔“

(اختر حسینی رائے پوری)

سب زہمان پسندوں نے زہمان کو کلاسیکیت کی نہیں حقیقت پسندی کی ضد خیال کیا ہے۔

علی عباس حسینی کی مثال بھی جنس۔ پادشہ، چندر اور پکاسو کی ہے جو ایک تحریک سے اگلی تحریک میں جست لگاتے گئے۔ پہلے رومالی عہد بھڑن کا زمانہ اس کے بعد نکلے، آرٹ برائے آرٹ اور آخر میں ملامت نگاری۔ رسل نے پی ۹۵ دیر سا گھر پر جے ایس ایل سے کہا: ”یہ میری زندگی کا نیا دن ہے۔“ جے۔ ایس ایل سے سزا کیپ ٹاکٹر کا ایڈیٹر (۱۹۲۳ء) اور برطانیہ کا وزیر جنگ (۱۹۲۳ء) جان سیکسن ایل (پ۔ ۱۹۰۱ء) ہے۔

جے۔ ایس ایل سے ”آئی سی ایس“، ”یہ کچھ غمی نہیں“، ”بایں بھول“، ”سیلہ گھوٹی“، ”ابھی دھاگے“، کاتوں میں بھول“، ”ہمارا گاؤں“ اور ”نیا کے کھارے“۔

جبکہ اختر حسین رائے پوری رومان اور حقیقت پسندی دونوں کی جانب بازو پھیلائے ہوئے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے میں نے اختر حسین رائے پوری کو رومان پسندوں میں شمار نہیں کیا۔

اختر حسین رائے پوری نے اپنے افسانوی مجموعے ”محبت اور نفرت“ میں اپنے افسانوں کو یہی دو عنوانات دیے۔ ”محبت“ کے افسانے رومانی ہونے کے ساتھ ساتھ نثر میں شعریت کی جستجو کرتے ہیں جبکہ ”نفرت“ کے افسانے حقیقت پسندی کی مثال ہیں۔ افسانوی تدبیر کاری کی یہی دو انتہائیں مجموعہ ”زندگی کا میلہ“ میں بھی نمایاں ہیں۔ جنسی اور اخلاقی پستی پر اختر حسین رائے پوری کا طنز بہت گہرا ہے اور ”زندگی کا میلہ“ کے افسانے اپنے کرداروں کی سبب صفتی، تلخ کامی اور گرد و پیش کی صورت حال سے شدید بیزاری کے مظہر ہیں۔

اختر حسین رائے پوری کے افسانوں میں لینڈ اسکیپ کا محرک خصوصی طور پر توجہ طلب ہے۔ ایک طرف افسانہ ”کافرستان کی شہزادی“ حیرال کی دادی بھرت سے متعلق ہے اور دوسری طرف ”دل کا اندھیرا“، جنگ عظیم کے فوراً بعد کے عرصے کی پیش کش۔ اختر حسین رائے پوری کا رومانوی زد میں داستانوں کا انداز بہت نمایاں ہے:

”کافرستان کی شہزادی کا جسم مازنیں ایک صندوق میں بند کر کے کسی پہاڑ پر رکھ دیا گیا ہے۔ اسیلیا نے کسی سے شادی کر لی اور بیس کے کسی ریسٹوران میں اُس روز ایک دوسرے کو دیکھ کر بھی نہ پہچان سکے۔ نو جوانی میں برگہ کے بڑے کی پہری پر ہنستے تھے اور نہ جانتے تھے کہ اس ہنسی کی صداائے بازگشت آج سنیں گے۔“

(”زندگی کا میلہ“ سے، تنہا)

حامد اللہ اصرارؒ نے شدرشن کے برعکس مسلم متوسط طبقے کو موضوع بنایا اور اختر حسین رائے پوری کی طرح ذہنی پستی اور سیاسی امور میں ناگہمی پر طنز کیا۔

اس روایت میں آخری نام اوپر دراتھ اشک کا ہے۔ اشک، غلی عباس حسینی، کوثر چاند پوری گم اور سہیل عظیم آبادی کی طرح منزل بہ منزل افسانے کی تکنیکی اور موضوعاتی تدبیر کاری کی کرداروں کا ساتھ دیتے چلتے آئے ہیں۔ اور یہ ستر بہت طویل ہے (اولین مجموعہ ”نورتن“ ۱۹۳۰ء)۔

۱۔ تیسرا افسانہ ”آگ اور آفت“ ہے۔ ذہنی کا جوگ اور دیگر افسانے۔ ۲۔ افسانوی مجموعہ ”نورتن“ عورت کی لطرت۔ ڈائی۔ چٹان۔ ماسور۔ قفس۔ کالے صاحب۔ چنگ۔ چنے۔ افسانوی مجموعہ ”نورتن“ اور دوسرے افسانے۔ دنگ اور افسانے۔ دلچسپ افسانے۔ خطہ سنگ۔ گھنچنے والوں کی صیغہ عورتوں کے افسانے۔ دیہاتی حور۔ اشک و شر۔ رات کا سوچ

اشک کی رُو ماں پسندی مجموعہ ”ناسور“ میں ظاہر ہوئی البتہ ان افسانوں کی تخلیق نفی کے باوجود اصلاح پسندی کا جذبہ انہیں سلطان حیدر جوش کی طرف لے گیا۔ اس سے پہلے اوچندر ناتھ اشک کا شمار خالصتاً پریم چند کے کیمپ فالووز میں ہوتا ہے اور اس کی مثالیں ”نورس“ اور ”عورت کی فطرت“ (مطبوعہ ۱۹۳۳ء) تک ملتی ہیں۔

عق کے ملٹی ڈائمیشنل استعمال کی طرف حیات اللہ انصاری کی طرح اوچندر ناتھ اشک نے بہت پہلے توجہ دی۔

اوچندر ناتھ اشک کے دیگر افسانوی مجموعوں ”کوئیل“، ”ڈاچی“، ”تفس“، ”چنن“ اور ”پنگ“ کے خصوصی موضوعات دو ہیں، عورت اور ہندوؤں کے متوسط گھرانے کی ذہنیت، مروج رسومات اور زندگی گزرنے کے روپے۔ ایسے میں اشک نے زندگی کی نفسی حقیقت میں خوب کی ہے۔

ایک روپہ جو اردو افسانے کی ابتدا میں ہی بہت زور و شور کے ساتھ سامنے آیا، اس کی داغ بیل سلطان حیدر جوش کے سپاٹ ناصحانہ انداز سے پڑی۔ یہ پریم چند کے تبیینی جذبہ کا انتہائی ظہر بننا اور اس سے معاشرتی اصلاح نگاری کی تحریک افسانے میں چل نکلی جس کا اگلا قدم ترقی پسند تحریک تھا۔

معاشرتی اصلاح پسند افسانہ نگاروں میں نمایاں نام سلطان حیدر جوش، راشد الخیری، قاضی عبدالغفار، میرزاویب، حکیم یوسف حسن، حامد اللہ افسر، صادق الخیری، اوچندر ناتھ اشک اور احمد شجاع کے ہیں۔

سلطان حیدر جوش اس اصلاح پسند رویہ کا ابتدائی نام ہے۔ جوش نے معاشرتی سطح پر مغرب کی تقلید پر بے باک تنقید کی جس کے اثرات ردِ عمل کے طور پر احمد علی کے ”شعلے“ تک بہت نمایاں ہیں۔

جوش کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ بدایوں اور مضافاتی علاقہ ہے جس میں گرد و پیش کی سوسائٹی کے عیوب کی تلاش کی گئی ہے جس کی اصلاح مقصود ہے۔ ان کا طنزیہ انداز افسانے میں کھل کر سامنے آیا اور بعض مقامات پر افسانے کو ناصحانہ تقریر بنا گیا

راشد الخیری کا نام اصلاح معاشرت اور حقوق نسواں کے لیے جدوجہد کے سلسلے کی کڑی ہے۔ راشد الخیری کے ہاں متوسط طبقے کی پیش کش میں عورت موضوع خاص ہے اور آزادی نسواں۔ مجموعہ۔ جوش فکر صائب جوش۔

مقصد حاصل، اس کے حصول کے لیے عورت کی مظلومیت کو انتہائی درد مندی کے ساتھ سامنے آئے (مثال: مضامین اور افسانوں کا مجموعہ "قطرات اشک")، اکثر اوقات فہ نے میں رواں حد باتیت کے دھارے نے افسانے کے وحدتِ تاثر کو مجروح کیا ہے۔ سبق آموز، اصلاحی افسانوں میں "چار عالم" اپنی انوکھی تدبیر کاری کے سبب نمایاں ہے۔ جس میں کہانی کی ابتداء تاثر کے درخت پر بچے کے گھونسلے سے ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ ساری کائنات پر محیط ہو جاتی ہے۔

قاضی عبدالغفار اور میرزا ادیب کے بارے میں ایک غلط فہمی کا اراہ ضروری ہے اور وہ یہ کہ ان دونوں افسانہ نگاروں کا لہجہ رومانی ہے، رویہ کے اعتبار سے قاضی کا "لیلیٰ کے خطوط" اور میرزا ادیب کا "صحرا نور" رومانی نہیں کہلائیں گے۔ یہ دونوں مجموعے معاشرتی اصلاح پسندی اور جذباتیت کے تیز دھاروں میں ڈانواں ڈول رہے اور افسانوں میں وحدتِ تاثر برقرار رکھنے کے لیے قاضی عبدالغفار اور میرزا ادیب نے داستان اور ناول کی فارم برتی۔ قاضی عبدالغفار کا افسانوی مجموعہ "عجب" اس کی مثال ہے۔ مجموعے میں جہاں گرد (چاند خشب) میر صاحب (رویا نے صادقہ) صحرا نور (کھٹیا) اور ایڈیٹر صاحب (ہر جانی) کے فرضی ناموں سے لکھا گیا ہے۔

"کاش مرد جو علم و فضل کا سب سے زیادہ کم فہم مذہبی ہے۔ چند ایک لمبے عورت کی نفسیات کا مطالعہ کرنے میں گزارے۔ صرف چند لمبے جو صعب اعلیٰ کے قدیم تعصبات سے پاک ہوں۔" (لیلیٰ کے خطوط)

"لیلیٰ کے خطوط" میں اصلاح پسندی اور مقصدیت اس درجہ غالب ہے کہ قاضی عبدالغفار ان خطوط کو ناول یا افسانہ تک کہلاتا پسند نہیں کرتے، ان کے خیال میں یہ صفحات اپنی شرحِ خود ہیں "ایک چھوٹا سا آئینہ جو ہندو پاک کے نام نہاد مسلمان قوم اور مذہبی رہنماؤں کے سامنے رکھ دیا گیا ہے۔ کہ وہ اس میں عورت کے متعلق اپنی غفلت شعاریوں کا کرویہ چیرا، یکے یکے۔"

ان خطوط میں تھکی ہوئی امیدیں اور خواہشیں، تھکے ہوئے ارادے اور حوصلے، تھکے ہوئے خیالات، تھکی ہوئی محبت، تھکے ہوئے بوسے، تھکا ہوا غم غریب ساری زندگی تھکے سے پھر رہے۔ یہ زندہ رہنے کی خواہش ہے جو خود کشی کرنے والے کی آنکھوں میں دم آخر اظہارِ الٰہی ہے۔ ان خطوط کو گونے کے "درتھر کی داستانِ غم" کا گہرا اثر ہے

مجموعہ "نہن چہی کی چھو کری" میں افسانہ "ڈپٹی صاحب کا سنا" اور "سراغ رساں" میں ناول کی کثرت بہت نمایاں ہے اور اس پر قاضی عبدالغفار کا رومانی لہجہ کمال کی حدوں کو چھو رہا ہے۔ "لیلیٰ

کے خطوط“ کی داستانی تدبیر کاری کے تسلسل میں ”قیص“ اور ”گھوڑا“ جیسے اہم نمونے لکھے گئے ہیں۔

میرزا ادیب کا ”صحرا تور کے خطوط“ سے ”صحرا نور کے رومان“ تک کا سفر داستان کے بنیادی عناصر سے اپنا تعلق رفتہ رفتہ توڑنے کا سفر ہے۔ ان افسانوں کی تحریز آفریں کہانی کہنے کی روایت میں خاص معنویت کی حامل ہے اور میرزا ادیب کے یہ افسانے اپنے عہد کے دو ممتاز روایتی (کھری رومانیت اور حقیقت پسندی) میں توازن کی مثال ہیں۔

”کل صبح جب کہ آفتاب کی پیلی کرن ریگ صحرا کی پیشانی کو بزمِ ہری تھی، میں ایک وادی کے نزدیک جھٹے کے کنارے ٹھہر گیا، خیمہ لگایا اور ادھر ادھر پھرنے لگا، اچانک میری نظر وادی میں ایک سنگ مرمر کی تربت پر پڑی۔“

(”افسانہ خونیں“ سے اقتباس)

لق ودق صحرا، مصر، باطل اور نینوا کی غلام گردشوں کی مانوس رومانی فضا اور عشقیہ قفس کے سبب یہ افسانے کھری رومانیت کے کھاتے ہیں ڈالے گئے۔ حتیٰ کہ انہیں داستانیں تک کہا گیا، حالانکہ ”ٹائپ“، ”جنسی کردار اور بیکسراجنسی ماحول کی واحد مثال افسانہ“ ”سادت کا قیدی“ ہے۔ جبکہ دیگر افسانوں میں (مثال: ”سبل حوادث“، ”اور“ ”کلمہ جنوں“) معروض اور دورا کا بعد اس حد تک نہیں بڑھا کہ وہ داستان کہلاتے۔

موضوعاتی سطح پر تنوع کے باوجود مجموعوں ”جنگل“ اور ”کبل“ سے تازہ ترین افسانے دیا اور چٹیا“ تک معاشرتی اصلاح پسندی کا جذبہ پورے شد و مد کے ساتھ کار فرما ہے۔

حیات اللہ انصاری کے ہاں موضوعات کا تنوع، باریک بینی اور زبان کے درتارے میں مشین لہجہ خصوصیت کا حامل ہے۔ نمایاں مثالیں ”پرواز“، ”آخری کوشش“۔ حیات اللہ انصاری کے طویل افسانوں میں فارم ہمیشہ قابلِ توجہ رہی ہے اور حیات اللہ انصاری کا نام فنِ افسانہ نگاری میں روایتی قواعد و ضوابط کی کڑی کسوٹی، ”شکستہ کنگورے“ انصاری کا نمائندہ نمونہ ہے، اصلاح پسندی کی اس روایت میں حیات اللہ طرز سے کام لیتے ہیں اور یہ طرز ان کی افسانوی تدبیر کاری میں بہت کم جگہ ضعف کا باعث بنا ہے۔ زبان سلیس، روان اور طرز کی کاٹ لیے ہوئے ہے۔ مثالیں مجموعہ ”انوکھی مصیبت“ کے بیشتر افسانے۔

۱۔ میرزا ادیب کے کہانیاں مجموعہ دیوید میں۔ ۲۔ داستانوں جوارف۔ حسرت فقیر
۳۔ دیگر داستانوں مجموعہ پھرے بازار میں شکستہ کنگورے

اس روایت میں صادق الخیری کا تیاپن سچے تقاضوں سے واہد رسم پیدا کرے کی کوشش ہے اور عورت کا نفسیاتی مطالعہ (مثالیں ”ذریعہ سفید“ اور ”غچہ مارا“) شرعی معاشرت و عورت کے زندگی کرنے کا جتن صادق الخیری کا موضوع خاص ہے۔ یہاں اصلاح پسندی اور آزادی نسوان کی تحریک کا اثر معاشرت کی جکڑ بندیوں پر طرک کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ ایک مثال ”نیشہن“۔

مجموعہ ”یقین“ کے تمام ترافسانے اور ”شیخ انجمن“ افسانوں کی ایک معقول تعداد راشد الخیری کے گہرے اثرات لیے ہوئے ہے۔ ”شیخ انجمن“ سے ”دعوت“ کے افسانوں تک آتے آتے صادق الخیری کی شخصیت اپنے منفرد رنگوں کے ساتھ اظہار پائے گئی۔

بہنوں کے قرب و جوار میں پھیلے جزیروں کا رومانی ماحول صادق الخیری کے افسانوں کی فضا بندی کرتا ہے جبکہ کرداروں کی پیش کش دہلی کے سفید پوش گھرانوں کی طرف سے ہے البتہ اکا دکا فسانے (مثال: ”نگار خانہ جمن“) شہر کی معروف زندگی کی نمائندگی بھی کرتے ہیں جہاں سرمایہ اور مزدور کی کشاکش رومانی اثرات کو رائل کرتی ہے۔ دہلی کی نکسالی زبان کا لوح صادق الخیری کے افسانوں کا حصہ ہے۔

حکیم احمد شجاع، محمود حکیم یوسف حسن کے تمام ترافسانے اور حامد اللہ انسر اور چندر ناتھ کے متعدد افسانے اصلاح پسندی کی اسی روایت کا حصہ ہیں۔ احمد شجاع، یوسف حسن اور حامد اللہ انسر کے افسانے کرداری سطح پر خاص طرح کے سیمار کی جستجو کرتے ہیں۔ حامد اللہ انسر کا افسانہ ”لٹری کا روپیہ“ اور احمد شجاع کا ”اندر حاد دیتا“ اس کی مثالیں ہیں۔ البتہ یوسف حسن (مجموعہ ”سوسائٹی کے گناہ“ مطبوعہ ۱۹۴۳ء) کے ہاں سماج میں مظلوم کے حال اور تلخ نوائی کے ساتھ انقلاب کی گونج بھی شامل ہو گئی ہے۔

اد چندر ناتھ اشک کا افسانوی مجموعہ ”ڈاچی“ انہیں اصلاح پسندوں کے اُسی گروہ میں شامل کر دیتا ہے۔ البتہ ان افسانوں میں ہندوستان کی سیاسی بیداری کا بہترین شعور ان افسانوں کی اہمیت بناتا ہے۔

اس اخلاق مند معاشرتی اصلاح کی روایت میں اکا دکا کا کھری ہوئی مثالیں اور بھی ہیں۔

۔۔۔ دیگر مجموعے: عجب قمر، منتخب افسانے، سینے، سجدہ حاد، اجنبی

۔۔۔ افسانوی مجموعہ: حسن کی قیمت

۔۔۔ افسانوی مجموعہ: سوسائٹی کے گناہ، دوشیزہ

اس روایت میں یلدرم کے دو افسانے ”ازواج محبت“ اور ”کلیج پانی“ بھی شمار ہوں گے جن میں جنسی بے راہ روی کی نسبت بے لوث محبت کو کامیاب و کامران دکھایا گیا۔ دیگر مثالوں میں خواجہ حسن نظامی کا ”شہزادی کوٹھوتیہ“ (مطبوعہ ۱۹۲۹ء نیرنگ خیال) تیار فتح پوری کا ”کیو پڑ اور سانگلی“، ال۔ احمد کا ”جینٹ“، عظیم بیگ چغتائی کا ”مگھشی کی مصیبت“، محرم بخشوں گور کچھوری کا ”سکن پوش“ نمایاں ہیں۔ اس روایت کے رواں میں منظر میں عبدالرحمن چغتائی (مجموعے ”کاجل“ اور ”لگان“) اور عزیز ملک کے نام نمایاں ہیں چغتائی کا ”بچہ“ اور عزیز ملک کا ”اچھری“ اس ضمن میں اہم افسانے ہیں۔

یہ ۱۹ویں صدی کا آغاز تھا، اردو افسانے کی نمود کا عہد اور ترکی، فرانسیسی اور دیگر زبانوں سے ترجمے کا زمانہ۔ اولین افسانے جو اردو میں منتقل ہوئے ترک افسانہ نگاروں، خلیل رشدی اور مفاخر بے کے تھے اور انہیں ”نئے کی پہلی ترجم“ (مطبوعہ ”معارف“ اکتوبر ۱۹۰۰ء) اور ”قطرت جواہر دی“ (مطبوعہ ”مخزن“ جولائی ۱۹۰۱ء) کے ناموں سے سجاد حیدر یلدرم نے ترجمہ کیا۔

یلدرم، جلیل احمد قدوائی، حامد علی خاں، منصور احمد خاں، ال۔ احمد اکبر آبادی، محمد مجیب، محشر عابدی، سداور فضل حق قریشی کے طبع زاد افسانوں کے علاوہ ہر ایک کی اہمیت ان کے ترجموں کے باعث بھی ہے۔ خواجہ منظور حسین، جلیل قدوائی اور محمد مجیب نے دیگر اردو افسانے کے ساتھ چیخوف کو اردو میں متعارف کروایا، حامد علی خاں نے انگریزی اور فرانسیسی کی چیدہ تخلیقات کا ترجمہ کیا اور بود ایئر کو متعارف کروایا۔ منصور احمد خاں نے انگریزی، فرانسیسی، روسی، جرمن اور جاپانی زبانوں سے ترجمے کئے۔

یلدرم، مہاشہ سدرشن، جلیل احمد قدوائی، حامد علی خاں، ال۔ احمد، محمد مجیب، محشر عابدی، فضل حق قریشی، عبدالقادر سردری، منظور قریشی جیسے اہم اولین ترجمہ نگاروں کے بعد مولوی عنایت اللہ، محمد حسن عسکری، منشاء انور عظیم، انصاری اور محمد عظیم الرحمن نے ترجمے کو تخلیق کا درجہ دلانے کی سعی کی۔

ترجمہ نگاروں میں مولوی عنایت اللہ (فرانسیسی خصوصاً اناطول قرانس) ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری (سنسکرت) ڈاکٹر عابد حسین (یونانی) منہاج الدین اعلائی (عربی) عزیز احمد

۱۔ سیرگل۔ اصنام خیالی

۲۔ مجموعہ افسانہ خانے عشق

۳۔ الساموی مجموعہ محشرستان

۴۔ مجموعہ آسیہ اور دوسری کہانیاں۔

(احمدی) محمد حسن مسکری (فرائیسی: خصوصاً گستاخ و فلاہیر اور ستاں دال) ریاض الحسن (جرمن) شاہد احمد دہلوی (پنجتیم خصوصاً ادب میں ترقی) (مشو (روسی) قرۃ العین حیدر (انگریزی، روسی) ابن ہشام (اسرکین، چینی، جاپانی خصوصاً ایڈگر لین پوری، شک اور موراساکی) انتظار حسین، انور عظیم، علامہ انصاری (روسی) محمد سلیم الرحمن (انگریزی۔ جرمن) نیز اپنی انفرادی حیثیت سے جو فن کار اردو میں ترجمہ ہوئے ان میں گائروودی (قاضی عبدالغفار) ٹیگور (سجاد ظہیر) عظم چنجر جی (مہاشہ سدرش، فصاحتی خاں، جواہر پرشاد برق، شوریہ لعل، دکن، گوری، شکر لال اختر) لہون (نصر ارج رہبر) ظلیل جبران (بشیر ہندی۔ ابوالعلا ہشتی اور حبیب اشعر) موپاساں (نوح فاروقی اور سید قاسم محمود) ہائراک اور ڈی۔ ایچ لارنس (سیدہ نسیم ہدائی) کے نام نمایاں ہیں۔ (یہ فہرست قطعاً مکمل ہے) یوں دنیا بھر کا افسانہ اردو میں نقل ہوا اور اردو افسانے کی روایت میں نئے موضوعات کی پیش کش کے ساتھ تنقید کے تنوع کا باعث بنا۔

ل۔ احمد اکبر آبادی نے اور ظلیل قدوائی بعض ادفات ترجمہ اور طبع زاد افسانے کی ملی جلی شکلیں سامنے لاتے ہیں۔ دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں یہ بات خصوصیت کے ساتھ روسی فضا بندی کے حوالے سے سامنے آئی ہے۔ محض ایک مثال ل۔ احمد کے افسانے ”بیوی“ (مطبوعہ نقوش) سے دیکھیے۔ یہ مکتوباتی افسانہ روسی افسانہ نگار PROMANOV سے بحذف و اضافہ مستعار ہے، البتہ ل۔ احمد اور ظلیل قدوائی (مجموعہ: ”اسنام خیالی“) نے ایسی کہانیوں کا چناؤ کرتے وقت اپنے مزاج سے مطابقت کا ضرور خیال رکھا ہے۔ مثلاً PROMANOV کے قلم کی کاٹ اور طریقہ اعجاز ل۔ احمد کو بھی مرغوب ہے۔ نیز انسانی تدبیر کاری میں نفسیاتی تصریحات دونوں افسانہ نگاروں کی پہچان ہے۔

ل۔ احمد، بحشر عابدی اور فضل حق قریشی کے طبع زاد افسانوں میں اسی عہد کے دوسرے افسانہ نگاروں مثلاً کوثر چاند پوری (ابتدائی دور کے افسانے) اور طالب بانجٹی کی طرح زندگی تک حقیقت پسندانہ رسائی کی کوشش، روحانی انگ لیے ہوئے ہے۔ یوں افسانوں کی بحث میں خاص طرح کا میکائی انداز بھی در آیا ہے۔ ان افسانہ نگاروں کا پسندیدہ موضوع معاشرتی سطح پر طبقاتی کشمکش رہا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان کے بعض افسانے جذبات سے مغلوب صورت حال کی پیش کرتے ہیں۔ جس سے افسانے کی تفسیر کا توازن متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔

۱۔ انسانی مجموعہ، نیافتی۔ ہم لوگ۔ لب و لہجہ۔ (طبع زاد افسانے)

۲۔ مجموعہ، انکسائے لطیف (افسانے۔ منامیں)

سال ۱۹۳۲ء افسانوی روایت میں نمایاں تبدیلیوں کا باعث بنا۔

۱۹۳۲ء میں پروفیسر محمد مجیب کا افسانوی مجموعہ ”کیا گر“ اُردو افسانے کو نئی کر دینے کے لیے بنیادیں فراہم کر گیا۔ روسی افسانہ نگاروں کے زیر اثر لکھے گئے تو افسانوں کا یہ مجموعہ مذہبی اور معاشرتی جکڑ بند یوں سے بے جا کٹ کا اولین اعلان تھا۔ مجموعے کے زیادہ تر افسانے تو مظلیم کے زیر اثر گرد و پیش کے نکھرے ہوئے کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں پر مبنی تھے اور زیریں لہر مار کس ازم کی تھی۔

اُردو افسانے کا نیا موڑ نور وایت میں توسیع ”انگارے“ مرتبہ احمد علی (مطبوعہ ۱۹۳۲ء) کی اشاعت اور ضبطی ہے۔ یہ دس افسانوں کا مجموعہ تھا۔ پانچ جادو سمیر کے، دو رشید جہاں و احمد علی اور ایک محمود الظفر کا۔ یہ تمام افسانے فرائیڈ کے ساتھ فراہمی فطرت نگاروں اور مارکس ازم کے اثرات کے تحت لکھے گئے تھے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ”انگارے“ کے افسانے تدبیر کاری کے اعتبار سے جموں جو اُس، ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور غلام بیگز، موضوعاتی سطح پر فرائیڈ اور نظر بنیاتی اعتبار سے مارکس سے متاثرہ تھے اور مذہب پر حملے شدید پابندیوں کا شدید رد عمل تھا۔ ”انگارے“ کے طرزِ اعتبار کا ایک سبب موضوعات اور اعتبار کے معاملے میں گھٹن تھی اور دوسری وجہ سلطان حیدر جوش کی معاشرتی اصلاح پسندی اور راسخا تحیری کی آزادی نسواں تحریک کی مظلومیت۔

”انگارے“ کے بھونچال کے ساتھ ”شعلے“ (از احمد علی) اور ”عورت“ (از رشید جہاں) کا باغیانہ رویہ سامنے آیا اور کسی حد تک توازن کی مثالیں بھی۔ مثال کے طور پر اختر حسین رائے پوری کا مجموعہ: ”بہت اور نفرت“، علی سردار جعفری کا ”منزل“، علی عباس حسینی کا ”سیلہ مٹھلی“ اور قاضی عبدالغفار کا ”تین پیسے کی چھو کر“۔ البتہ یہ افسانوی مجموعے ترقی پسندی کی جملہ علامات کے حامل ہیں۔

”انگارے“ کی ضبطی کے بارے میں بعض تحریروں سے غلط فہمیاں پیدا کر دی گئی ہیں۔ غلط فہمیوں کی ابتداء ”دلی کی شام“ کے دیباچے از ایڈیٹر سن سے ہوتی ہے اور انتہا ”اُردو افسانے کے رجحانات“ از محمد احسن قاروتی (مطبوعہ سیپ افسانہ نمبر) پر۔

درحقیقت ضبطی کی وجہ ایک ہی تھی کہ نہ ہی جذبات کے مجروح ہونے کا اندیشہ تھا۔

”قیامت کے دن میں جانتا ہوں کیا ہوگا۔ یہی عورتیں وہاں جیج دیکار چائیں گی۔ وہ غمزے کریں گی، وہ آنکھیں ماریں گی کہ اللہ میاں بچا رہے خود اپنی سفید ڈاڑھی کھجائے لگیں۔“ (افسانے سے اقتباس)

اس افسانوں میں ذریعہ لہر کیوزم کی ہے۔

”سوت یا آزادی؟“

”مجھے سوت پسند تا آزادی، کوئی میرا پیٹ بھردے۔“

”اڑ مٹی سونے کی چڑیا سونے کی دم ہاتھ میں۔ اب چاہتے ہیں کہ مٹی بھی ہاتھ سے نکل

جائے۔ دم نہ چھوٹے پائے۔“

”شاپاش ہے میرے پہلوان! لگائے جا زور! دم چھوٹ گئی تو عزت گئی۔“

”کیا کہ! عزت؟ عزت لے کے چائے ہے۔ سو مٹی روٹی اور نمک کھا کر کیا باکا جسم

نکل آیا ہے۔ ناقہ ہو تو ہو پھر کیا کہتے، اور اچھا ہے، پھر تو عزت ہے اور عزت کے

اوپر خداوند پاک۔۔۔“

(نہیں آتی)

”انگارے“ میں مذہب، اقتصادیات اور سیاست باہم ایک ہیں اور اشتراکیت کے پرچار

کے ساتھ مذہب پر شدید حملے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ مذہبی لوگوں نے شدید احتجاج کیا اور ”انگارے“ کی

کاپیاں اسٹالوں سے اٹھا کر مختلف شہروں میں جلائی گئیں۔ ”انگارے“ کے افسانہ نگاروں کو

”ICONCLAST“ کہا گیا اور روایات کے ان باغیوں کا سماجی بائیکاٹ کیا جانے لگا۔ بقول

سجاد ظہیر:

”انگارے اور اس کے مصنفین کے خلاف بڑا سخت پراپیگنڈا کیا۔ حسب دستور

مسجدوں میں ریڈیلوشن پاس ہوئے۔ عبدالماجد دربادی غم ٹھونک کر ہمارے

خلاف اکھاڑے میں آ گئے، ہمیں قتل کرنے کی دھمکی دی گئی اور ہاتھ خرابہ ہتھہ کی

حکومت سے اس کتاب کو ضبط کروایا گیا۔“ (روشنائی)

اس مجموعے کی مضامین سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیاسی جدوجہد کی تحریک نئے مرحلے تک آن پہنچی

تھی۔ یہ مرحلہ طبقاتی تضاد کے شعور کا مرحلہ تھا۔ ”انگارے“ کی اشاعت سے حقیقت پسندانہ نقطہ

نظر کو ترجیح ملی۔ احمد علی کا افسانوی مجموعہ ”شعلے“ ۱۹۳۳ء میں چھپ کر سامنے آ گیا، اس طرح

جنس کے دائرہ کو انفرادی سطح سے اٹھا کر پورے سماج تک پھیلا دیا گیا۔ اب رشید جہاں کا

افسانوی مجموعہ ”عورت“ اور احمد علی کا ”ہماری گلی“ سامنے آئے۔

۱۔ واضح رہے کہ اس مجموعے میں احمد علی کا مشہور افسانہ ”ہماری گلی“ شامل نہیں تھا ”ہماری گلی“ ۱۹۳۶ء میں چھپا۔

۲۔ افسانوی مجموعے عورت اور دوسرے افسانے ۱۹۳۷ء اور دوسرے افسانے شعلے حوالہ

”انگارے“ اور ”شعلے“ کے افسانے ہندوستان کی سماجی، سیاسی اور مذہبی زندگی کے عجیب
الکھت شخصیات، خاکوں اور ذہنی کیفیات کو پیش کرتے ہیں:

”صاحب اور سیم تو وہ دلی اسٹیشن پر اتنے ہیں کہ گنتے نہیں جاتے۔ ہاتھ میں ہاتھ
ڈالے گٹ مٹ کرتے چلے جاتے ہیں۔

ہمارے ہندوستانی بھائی بھی آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر نکلتے رہتے ہیں۔ کم بختوں کی
آنکھیں نہیں پھوٹ جاتیں۔ ایک میرے سے کہنے لگا:

”ڈرائیڈ بھی دکھا دو“۔ میں نے فوزا.....

”تو تم نے کیا نہیں دکھایا؟“ کسی نے چیخا۔

”اللہ ہند کرو۔۔۔ میں ان سوؤں کو سند دکھانے لگی تھی۔“

دلی بلیوں اچھلنے لگا (تیور بدل کر)

”سنتا ہے تو جج میں نہ نوکو“۔ ایک دم خاموشی چھا گئی۔“

(”دلی کی سیر“..... رشید جہاں)

تکنیک کے میدان میں احمد علی افسانے کا باعث بنے۔ انھوں نے افسانے کو ابتدائی
سالوں میں ہی سرسری سطح انداز سے متعارف کروایا (مثال ”موت سے پہلے“) اور آزاد طراز
خیال میں لارنس اور جوائس کی تدبیر کاری کے تحت اپنا اولین افسانہ ”مہاٹوں کی رات“ (مطبوعہ
ہماچل ۱۹۳۶ء) تخلیق کیا اور بعد میں اسی تدبیر کاری کے تحت ”ہماری گلی“ لکھ کر آزاد طراز خیال
کی تکنیک کا معیار قائم کر دیا۔

”اے کاش! وہ ہوتے، وہ ہاتھیں، ایک سرسبز درخت، گوشت اور ہڈی اور گودے
کا۔ اس کا سر خون سے زیادہ گرم اور اس کی کھال گوشت سے زیادہ نرم۔ ایک تیار،
سبک اور مضبوط اور دو ڈالیں اور ایک تیار، ایک دوسرے میں پیوند۔ ایک دوسرے
سے چھٹی ہوئی، ایک دوسرے میں ایک تیسری نروج کی امید، ایک پوری زندگی کا
خزانہ، ایک لمحہ کا سرمایہ، پریمیت میں ہستی کی طاقت۔ آہ! وہ ہاتھیں، دو ناگ مل
کھائے ہوئے۔ اوس سے بھیگی ہوئی گھاس پر مست پڑے ہیں۔ ایک سوئی کے
ناکے میں ناگا اور دو انگلیاں تیز تیز چلتی ہوئی۔“

(”مہاٹوں کی رات“۔ احمد علی۔ اقتباس)

”انگارے“ اور ”شعلے“ سے پہلے کا اردو افسانہ رفتہ رفتہ فکر اور جذبے کو ELEVATE

کرنے کی طرف قدم بڑھا رہا تھا کہ احمد علی، سجاد ظہیر، رشید جہاں اور محمود انظر کے افسانوں نے سنسنی خیزی کی طرح ڈال دی۔ قدیم سنسنی خیز داستانوں کا تربیت یافتہ ذہن اسے قبول کرنے کو تیار بیٹھا تھا۔ سنسنی خیزی کو قبولیت کا شرف حاصل ہوا تو اس کے نتیجے میں منٹو کے ہاں افسانے کے اختتام پر دھماکہ اور ممتاز مفتی سے واجدہ جہم تک افسانے کا اختتام انتہائی حیران کن صورت حال میں سامنے لانے لگا۔

سگنڈ فرائیڈ اور اس کے شاگردوں ڈاکٹر سٹیکل و کارل ژرنگ کے اثرات مواد اور تکنیک دونوں میں متوجع کا باعث بنے۔ نفسیاتی الجھنوں کے ضمن میں ابتدائی نام احمد علی، محمد حسن عسکری، منٹو، شیر محمد اختر، سہریر احمد، شمسہ مصمت، چٹائی اور ممتاز مفتی کے ہیں۔

احمد علی کے افسانوں میں قبر کا استعارہ معاشرتی جکڑ بند یوں اور محض کا خوبصورت تخلیقی اظہار ہے۔ اور اس کے افسانوں میں ماقبلی انداز لیے ہوئے یادوں کا دھارا اس کے منفرد اسلوب کی پہچان۔ سرریسٹ تدبیر کاری اور شعور کی رو کی مافسانوی تدبیر کاری کا شمار احمد علی کی اولیات میں ہوگا۔ بیسویں صدی میں پہلی بار ڈرامائی سونو لاگ کا استعمال براؤننگ نے کیا تھا۔ اور پھر ایلٹ کی "PROF ROCK"۔ احمد علی کے موضوعات میں ہندوستان کی اخلاقی اور سیاسی صورت حال، مسلم گھرانوں کی زندگی، مذہب اور مجموعی طور پر معاشی بے اطمینانی بہت اہم رہے ہیں (مثالیں: "بادل نہیں آتے" اور "مہادھنوں کی رات" "ششولہ" "انگارے") شعور کی روان کے افسانوں میں حال، ماضی اور مستقبل کو کبھی باہم یکجا کرتی ہے اور کبھی قطع۔ ایسے میں دہلی کی کڑواہٹ لیتی ہوئی معاشرت اور مشرق و مغرب کا تمدنی، اخلاقی اور لکری تصادم عجیب و غریب اظہار پاتا ہے۔

فکرت کا احساس (گزرے دنوں کی یاد) نیم سیاسی اور جذباتی (دیباہ شفق) اور نتیجہ میں ISOLATION (مثال: "قید خانہ")۔ احمد علی کو ان موضوعات کی پیش کش میں انفرادیت بخشنے کا باعث ان کے افسانوں میں تنہائی اور افسردگی کی لہر ہے جس کی خوبصورت مثالیں "ہماری گلی" کے افسانوں میں ملتی ہیں۔ "شعلے" مسابلی تحریروں کو افسانہ بنانے کا ایک جتن ہے جس میں بعض مقامات پر فنی تقاضوں سے پہلوئی کی صورتیں بھی ملتی ہیں۔ کہانی پن اور کردار نگاری کی عمدہ مثالوں

۱۔ افسانوی مجموعے "شعلے"، "تھری گلی" قید خانہ موت سے پہلے

۲۔ افسانوی مجموعے "چاؤں" "سائے" "مختار" "پادوں میں۔"

۳۔ افسانوی مجموعے "رخصت" "مقام" "بے گھر" "بیکار" "مقام"

میں ”استاد شموخان“ اور افسانہ ”بھاری گلی“ نمایاں ہیں۔ احمد علی کا تیسرا افسانہ ”میرا کمرہ“ اُس عہد کے فرد کا فنی عکاس ہے۔ اُس فرد نے زندگی کے بارے میں جو سوچا وہ ہندوستان میں مروج سچائی کا معیار ٹھہرا۔

”ہم جو زندگی کے ہاتھوں میں کچھ چٹوں کے ماتہ ہیں۔ اس بات پر بخور ہو جاتے ہیں کہ جس طرح اس کا تلی چاہے ہم کو نچائے۔“

احمد علی کے اس فکری ارتکاز کی بازگشت ہم آج بھی قند اور ہندی کشن میں سنتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کے تقریباً تمام افسانوی کردار اپنے کرد و پیش سے خاص طرح کی بیزاری کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ بے زاری عمر کے تقاضوں، جذباتی یا فکری اختلافات سے کہیں بڑھ کر نفسیاتی الجھنوں کے باعث ہے اور اس نوع میں خاص طرح کی نفسی کیفیت محمد حسن عسکری کے افسانوں کا موضوع بنی ہے (مثال: ”حرام جلدی“ اور ”قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے“) محمد حسن عسکری کے ہاں عقلی نفسی اور تجزیہ کی تدبیر کاری ملتی ہے جو ایک تسلسل میں آ کر مستاد منطق کی پہچان بنی۔

عسکری کے افسانوی مجموعوں ”جرے“ اور ”قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے“ کے افسانوں کو ترقی پسند فلاں پن نے شکست خوردہ ذہنیت کا اظہار کہا۔ خوف اور فنا کے احساس کو افسانوں کی بنیادی روح کہا اور یاسیت کو قہامت پسندی۔ لیکن یہی کچھ احمد علی کے موضوعات اور تدبیر کاری ہے۔ کیا یہی عاکرہ احمد علی کے بارے میں دیا جاسکتا ہے؟

افسانوی تدبیر کاری کے اعتبار سے محمد حسن عسکری شعور کی رو کو ایک نئی کردہ سے آشنا کرنے میں کامیاب ہوئے اور اس نوع میں وہ جو اُس کی طرح نمایاں ہیں۔ جو اُس کی نسبت عسکری کی تدبیر کاری مختلف ہے، محمد حسن عسکری نے ”عقلیت اور منطقیت کی مطیع“ شعور کی رو برتی ہے۔ (مثالیں: ”حرام جلدی“ مطبوعہ ۱۹۴۱ء اور ”چائے کی پیالی“۔ مطبوعہ اپریل ۱۹۴۲ء۔۔۔۔۔ ”ادبی دنیا“)۔

شعور کی رو کی روایت کے تسلسل میں قرۃ العین حیدر (مثال: ”علاء دہن“، ”پرداز کے بعد“ ”ہم لوگ“) حیات اللہ انصاری (مثال: نیچا جان) مستاز شیریں (مثال: کفارہ) اور دیوندر ستیا رتی (مثال: زندگی میں بھی گزر جاتی) کے نام نمایاں ہیں۔

ژرنگ کا نظریہ اجتماعی لاشعور اور افسانے کو کچھ زیادہ متاثر نہ کر سکا البتہ دیوندر ستیا رتی کی انفرادیت لوک گیتوں اور دیوبلائی عناصر سے ہے۔ ستیا رتی نے اپنے افسانوں میں اجتماعی لاشعور کی رو کو خوبی سے برتا خصوصاً افسانہ ”تین بھول“ میں علامتہ خیال کی بہت تحریری تدبیر

کاری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ افسانے کے کردار مختلف زبانوں اور عمروں کے ثقافت کے باوجود اجتماعی لاشعور کی ڈوری میں پروئے ہوئے ہیں۔ افسانہ میں گزرے ہوئے لمحات اور محسوسات کی بازیافت لا جواب ہے۔

اجتماعی لاشعور کی روایت کے اس تسلسل میں عزیز احمد کا ”مدن مینا اور صدیاں“ قرۃ العین حیدر کا ”سیتا ہرن“ اور ممتاز شیریں کے دو افسانے ”سنگہ ملہار“ اور ”دیکھا گ“ نمایاں مثالیں ہیں۔ ممتاز شیریں کے اس افسانوں میں ہندی گیت اور راگ راگینیوں کی روایت کا تسلسل اجتماعی لاشعور کے درتارے میں معنویت کا حامل ہے۔

انسانی کردار کی ”تیسری جہت“ لاشعور میں پنہاں ہے سو محمد حسن عسکری، احمد علی، ممتاز مفتی اور شیر محمد اختر نے خصوصیت کے ساتھ اپنے افسانوں کو لاشعوری رجحانات اور خواہشات کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ بعض اوقات یوں بھی ہوا کہ افسانہ میں بنا تحلیل نفس کا حلول بن گیا۔

ممتاز مفتی کے افسانوں کی بڑی قد ادنیٰ جوں جوں اور ان سے پیدا ہوئی تالیفیاتی الجھنوں پہنی ہے۔ ممتاز مفتی کے افسانوں میں دو طرح کے کردار ہیں ایک تو وہ جو مفتی کے ایام جوانی کی یاد دلاتے ہیں (مثال: اسرار میں) اور دوسرے وہ کردار جو آج کے عہد سے متعلق ہیں (مثال: آدمی چہرے) زبان میں خاص طرح کی سجادت کا اہتمام اور تکنیک کا تنوع شروع سے اُن کے افسانوں کی جان ہے البتہ زبان کے درتارے میں ہندی کے حوالے سے تنوع بعد میں سامنے آیا ہے۔ (مثالیں: ”اپسرا حویلی“، ”ایمان، آپ میں آپ“ اور ”کنڈی ہتی رتی“) ممتاز مفتی کے تازہ ترین افسانوں کی مثال بالکل ویسی ہی ہے جیسے پریم چند کا ہندی کی جانب سفر اور اپنے بھرپور اظہار کے لیے کہانی کہنے کے لیے کیوس کو پھیلانے کا جن (ناول کی طرف) پھر چند رنگہ بیدی کا مجموعہ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ اور کرشن چندر کا ”مینا بازار“، قرۃ العین حیدر کے ہاں ترکی ادب کے محقق مطالعے کے ساتھ اپنی جڑوں کی تلاش اور محمد حسن عسکری کی ۳۵ سالہ ادبی زندگی کا وحدت الوجود کی تشریح اور تقسیم پر اہتمام جو زندگی کی فلسفیانہ اسٹریکشن کی کامیاب مثالیں ہیں۔

۱۔ انسانوی مجموعے: ”سجدیہ“ اور ”تیسری جہت رتی“۔

۲۔ انسانوی مجموعے: ”اسرار میں“، ”نیا گھر“، ”کھاگھی“، ”روشنی تپتی“

سجاد ظہیر اور احمد علی نے ۱۹۳۲ء میں مکتوبہ یونیورسٹی لائبریری کے ایک گوشے میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا ابتدائی لائحہ عمل مرتب کیا (بمطابق احمد علی کا اثر دیوانہ از سحر انصاری ۶۹-۱۹۷۰ء کراچی)۔

احمد علی اپنے ایک مضمون "تحریک ترقی پسند مصنفین اور تخلیقی مصنف" (مطبوعہ "سیب" شمارہ ۳) میں لکھتے ہیں۔

"محمود ظفر نے میرے اور رشید جہاں کے مشورہ سے ۱۹۳۳ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کا اعلان کیا اور چنانچہ سجاد ظہیر اس وقت لندن میں تھے، ان کی رضا معری کا ذمہ لیا جو بعد میں انہوں نے خود بذریعہ خط بھیج دی۔ چنانچہ ۲۳-۱۹۳۲ء میں اس کے ہائی بانوں کے سامنے جو مقصد تھا وہ بالکل ادبی تھا اور اس میں سیاسی رجحانات اس سے زیادہ نہ تھے کہ "ہم ان تمام مسائل زعمی پر آزادی رائے اور تنقیدی حق چاہتے ہیں جو نسل انسانی کی بالعموم اور برصغیر کے لوگوں کو بالخصوص درپیش ہیں۔" ("لیڈر" ان آبا: مارچ ۱۹۳۳ء)

اسی زمانے میں، لیکن اس اعلان کے بعد برصغیر کے ادیبوں کا ایک جلسہ لندن میں بھی منعقد ہوا جس میں ملک راج آنند، برادر اقبال سنگھ اور سجاد ظہیر کے علاوہ دیگر حضرات بھی شامل تھے، جنہوں نے اس مقصد سے ملتے جلتے خیالات سے اتفاق کیا۔

جب ۱۹۳۵-۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا دستور العمل زیر غور تھا۔ ان دنوں ملک راج آنند، سجاد ظہیر، احمد علی، ڈاکٹر رشید جہاں، ڈاکٹر تاثیر، ڈاکٹر عبد الحلیم ہاشمی، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر اعجاز حسین اور فراق گورکھپوری انجمن کے نصاب سے متعلق بحث مباحثوں میں سرگرمی سے حصہ لینے والے اہم نام تھے۔ واضح رہے کہ ان میں سے بیشتر اصحاب انڈین کمیونسٹ پارٹی کے رکن نہیں رہے اور نہ ہی اشتراکی نظام سے سرگرم دلچسپی رکھتے تھے۔ مثال کے طور پر مجنوں گورکھپوری، فراق، اعجاز حسین اور اختر حسین رائے پوری وغیرہ۔

اقبال سنگھ نے اپنا افسانہ "WHEN ONE IS IN IT" اور ملک راج آنند نے "A KASHMIR IDYLL" لکھ کر ترقی پسند افسانہ لکھنے کا اصول وضع کیا۔ ملک راج آنند نے دیہات نگاری کو ترقی پسندی کا ترکانہ کیا۔

"دن بھر مطلع صاف رہا تھا، لیکن شام ڈھلتے ہی بادل گھمرائے تھے اور بارش کے

آثار پیدا ہو گئے تھے۔ روبرو کرکلی چمک رہی تھی اور بادل گرج رہے تھے۔ یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے کوئی قیامت ناک دیو چنگھاڑ رہا ہو اور اس کے نوکیلے دانتوں کی چمک سے کھلی کوئدر رہی ہو۔ دفعتاً بادلوں کی وحشت ناک گڑگڑاہٹ دادی میں گونج اٹھی اور کسانوں کی لڑکیاں سرخی کے چہروں کی مانند سہم کر اپنی اپنی ٹھوس کی جھونپڑیوں میں دبک گئیں۔

(”قدرت کا دل“ سے اقتباس)

”نوجوان کنواری لڑکیوں کے لیے آدمی زندگی بھر کتاب ہے۔“ (ہنری جیمز)

ڈی ایچ لارنس نے فرائیڈ کے Spade Work پر انسان کو محض جنسی محرک کا ایک کرشمہ دکھا کر عورت اور مرد کی باہمی کشش کو نیا میدان فراہم کر دیا اور نوردو افسانے میں پہلی بار ہم جنسی کے موضوع پر عصمت کا ”خلاف“ اور محمد حسن عسکری کا ”پھسلن“ سامنے آئے۔ ”خلاف“ (عصمت چغتائی) اور ”بو“ (سعادت حسن منٹو) ”BAN“ کر دیے گئے، جب کہ منٹو مفتی نے اس سلسلے میں کئی افسانے لکھے۔ ”ترقی پسند ادب“ میں عزیز احمد نے کڑی تنقید کی، ڈاکٹر انجاء حسین نے منٹو کو ”لکڑت گیر الجھنیں“ پیدا کرنے والا کہا اور علی سردار جعفری نے ”جو“ کو نامناسب موضوع قرار دیا۔

۱۹۴۵ء کے حیدرآباد کنونشن میں ایسے جنسی اظہار کے خلاف قرارداد پیش کی گئی، جس کی خود صاحب صدارت حضرت موہانی اور قاضی عبدالغفار نے شدید مخالفت کی۔ قرارداد پر غاصے بحث سہانے کے بعد ترقی پسند مصنفین نے اپنے طور پر یہ فیصلہ دیا کہ عصمت چغتائی، منٹو، محمد حسن عسکری اور قاضی حسین حیدر رجعت پسند ہیں، اس لیے ان کا بائیکاٹ کیا جائے۔ بعد میں اس فہرست میں عزیز احمد کا نام بھی شامل ہو گیا۔ بقول میرزا ادیب (خیالات - ممنوعہ کتب نمبر) ۱۹۴۹ء ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس کے موقع پر ان پر دباؤ ڈالا گیا کہ وہ تنزد کہ ہلا افسانہ نگاروں کے خلاف قرارداد پیش کریں، اس وقت انجمن کے سیکرٹری جنرل احمد ندیم قاسمی تھے۔ میرزا ادیب نے خود اس قرارداد کی مخالفت کی۔ قرارداد کی حمایت کرنے والوں میں سرکردہ نام احمد ندیم قاسمی کا تھا۔ احمد ندیم قاسمی نے رسالہ ”سورہ“ میں ایسے موضوعات اور طرز اظہار کو رد کیا۔ اور ان اہل انوار کے ہارے میں لکھا کہ یہ فحاشی کو ترویج دیتے ہیں۔ ادھر لارنس اور فلاویر پر انگلیاں اٹھی تھیں ادھر منٹو اور عصمت پر مقدمے چلے۔ منٹو کے ”لکڑت سنگ“ میں ایسے افسانے لکھا ہیں جن پر فحش نگاری کے تحت زبردستی ۲۹۲ مقدمات قائم کئے گئے۔

مقولہ ہے کہ ”ہر شے اپنے اصل کی طرف لوٹتی ہے“۔ محمد حسن عسکری نے بتایا کہ ابن العربی اور فرائیڈ نے نظریہ سازی کرتے وقت اسی بقولے کو بنیاد بنایا ہے۔ ابن العربی نے کہا ”ہر جز اپنی کل کی طرف لوٹتا ہے۔“ خدا نے آدم کو تخلیق کیا، آدم نے حوا کو اپنی پیل سے جدا کر کے دیکھا اور اس کی طرف راغب ہو گیا۔ یہ اس کی ”کل“ کی طرف واپسی تھی۔ واضح ہوا کہ واپسی کا راستہ جنس کے شاداب خیل سے ہو کر نکلا ہے۔

ابن العربی نے معرفت حق کے حارزار کے حوالے سے حضرت ابراہیم کی مثال دی۔ کوہ لبنان پہنچا اور آتش گھوڑا میرا ہوا، حضرت اور پیش اس پر سوار ہوئے، یہ ہیں عمل تھا جس سے ان کی

خواہشات نفسانی اپنے اختتام کو پہنچیں۔ ابن عربی نے کہا یہ معرفت حق میں زوال کی گھڑی تھی وجود کی خواہشات ختم ہو جانے سے معرفت حق میں کمی واقع ہوگئی۔ یہ چلا کہ ہم اپنی نفسانی خواہشات کے حوالے سے بھی اپنی ہستی کے ”خود“ کو کل کے قابل بنا سکتے ہیں۔

ادھر کا دھڑ (عقل اور شعور) کائنات کو سمجھنے کی صلاحیت (اور نچلا دھڑ (جنس کے متعلقات) دونوں فعال حالتوں میں باہم ایک ہو کر ”پورے آدمی“ کو تشکیل دیتے ہیں۔ ”یہ پورا آدمی“ تخلیق کی ضرورت ہے۔ بقول سلیم احمد عورت بھی پورا آدمی مانتی ہے اور پیش منظر کا فن پارا بھی۔

جنسی موضوعات کے افسانوں میں ”پورا آدمی“ خال خال ہی نظر آتا ہے، کہیں محض ادھر کا دھڑ فعال حالت میں ہے اور کہیں محض نچلے دھڑ کی کرشمہ سازیاں۔ منٹو جیسے کامیاب جنس نگار کے ہاں اس تفریق کے کئی روپ ہیں۔ ایک طرف خواص کے ہاں جنسی فرسٹریشن کا شکار فرد گندگی اور گناہ میں ڈوبا ہوا ہے۔ (مثلاً: اس کے کرداروں میں دلال، بدکار عورتیں اور عیاش مرد) دوسری طرف ایئرنگ کے پانچ پن ہے۔ (مثلاً: شہنا گوشت۔ بانجھ) یا مرد فطری طور پر فعال نہیں ہے اور اس کی وجہ معاشرے کی جکڑ بندیاں ہیں۔ مثلاً: ”ڈرپوک“۔

منٹو کے ہاں ایک سطح وہ ہے جہاں مکمل ترین محبتیں اور مشابہتیں جنسی جذبوں کی عجیب و غریب کیفیتیں سامنے لاتی ہیں۔

”تکلیف کی سفید بغل میں کالے کالے بالوں کا ایک گچھا نظر آ گیا۔ یہ گچھا اسے

بہت بھلا معلوم ہوا۔ ایک سنسنی سی اس کے سارے بدن میں دوڑ گئی۔ ایک عجیب

و غریب خواہش اس کے دل میں پیدا ہوئی کہ یہ کالے کالے بال اس کی سونچیں میں

جا لیں۔“

(”ظاد“ سے قتل)

پورا آدمی جہاں جہاں ظاہر ہوا ہے وہاں لازوال افسانوں نے جنم لیا جیسے منٹو کے دو افسانے ”کھول دو“ اور ”بو“ عصمت چغتائی کے ”چاؤ بے“ اور ”مغل بچہ“، ممتاز مفتی کا ”ماتھے کا تل“ اور ”جھکی جھکی آنکھیں“، خان فضل الرحمان کا ”پرست ہو بہا“، ”جدہ قہم لک“ ”اترن“ اور ”رستم مذہب کا“ ”پتلی جان“۔

۱۔ افسانوی بحر سے تو یہ قیہ۔ شہر ممنوع۔ اترن۔ آہستہ سکھی۔ تھوڑا واپسی۔ محبت۔ آجیے کے سامنے۔ روری کا سوال کیسے سمجھاؤں۔ میرے بہترین خسانے۔ گلشن گل

ہاں بعض بیجانی جذبات کی تصویر کاری بھی سامنے لائے گا اور عورت کی تھیک بھی اور یہ کام منہ کے ہاں نظر آتا ہے جس نے اس موضوع کو ہر وقتی کام سمجھا۔ ورنہ تو صاحب ناول نگار المشر میکین اپنی تخلیقات میں عورت کا ذکر محض اس لئے نہیں کرتا کہ عورت کے کردار کی پیش کش کہانی کا ٹیپو مجروح کرتی ہے۔ اور دوسری طرف ہنری جیمز نے کہا اور شاید ٹھیک ہی کہا کہ فکشن لکھنا خواتین کے بس کا رنگ ہی نہیں، کنویری لڑکی آدمی بند کتاب ہے اور دیکھا جائے تو باقی زندگی میں عورت جس قدر اپنے آپ کو فکشن تخلیق کرنے کے قابل بنا پاتی ہے اس کے مقابلے میں جنس مخالف یا صنف کرخت شخص پہاڑ سر کر لیتی ہے موضوع سے تکنیک، منفرد اسلوب اور نفسی کی دریافت تک۔ اس طرح تخلیقی اعتبار سے پوری عورت بچنے تک کا وقت عورت کے نئی موضوعات اور محسوسات کی لولی لنگڑی تصویر بنا پایا ہے۔ اور بعد کی زندگی میں موضوعات کی گھمبیر تا کو تخلیق کار خاتون اس کی شایان شان ٹریٹمنٹ TREATMENT نہیں دے پاتی۔ نتیجہ کے طور پر ادھوری تخلیقات کے اعتبار لگتے ہیں۔ اردو افسانے میں بھی کم و بیش یہی صورت حال ہے۔ یعنی اولاً موضوعات کا محدود دائرہ کار۔ ثانیاً موضوعاتی دائرہ کار کی یکسانیت جمع تکنیکی شعور سے حلد برد کی حد تک روابط اور جملہ موضوعاتی دائرہ کار کی وسعت کے مقابل محدود تدبیر کاری۔ منفرد اسلوب بیانی سطح تک رسائی تو بعد کی منزل ہے۔ ایسی منزل جس تک بہت کم خواتین تخلیق کاروں کی رسائی ممکن ہوئی۔

ہو ایوں کے اردو افسانہ اپنی ابتدا میں ہی طبقہ نسواں کی آزادی اور اصلاح و بہبود کی راہ پر اٹھائی دردمندی کے ساتھ نکل چلا۔ ”عورت“ کا موضوع راشد الغیری اور سلطان حیدر جوش کے ہاں نذیر احمد کی جائز جانشینی اور رومانویوں کے ہاں رومانوی مثالیت کے ساتھ ظاہر ہوا۔ عورت کا تصور یلدرم کے ہاں زندگی کا محور اور پریم چند کے ہاں سراسر وقار سے عبارت تھا۔ نیاز کے ہاں عورت کا تصور اکتساب لذت کا باعث ہے جب کہ علی عباس حسینی کے ہاں یہی تصور محض کہانی میں المیہ تاثیر پیدا کرنے کا ذریعہ۔ مجنوں گور کھوری اپنی عالمانہ بردباری اور عورت کے سکھور کن تصور کے درمیان ڈانواں ڈول رہے جب کہ اعظم کرپوری نے عورت کے تصور کے نام و یہات کا سارا رومان اتسار کیا۔ ایک طرف آزادی نسواں کی تحریک چل رہی تھی اور چودھری محمد علی ردو لوی نے کہا تھا:

”عورت یہ صورت ہوئی نہیں سکتی۔“

۱۔ افسانوی مجموعے ”مکمل مرثیہ فقیر“ (افسانے جاکے) ”مکملہ کا خوف“

اس قول کے پیچھے دہائی اثرات بھی نمایاں ہیں لیکن اصل اس کا باعث
 "راقم الحروف" انسانیت کا شکار، باوجود استغفار کے بھی انسانیت کا شکار ہی رہتا ہے۔ "میں"
 کا استعمال سے پریشان ہے مگر "میں" اس کا بیجا نہیں چھوڑنا۔

(محفل مدحی "میر لدیب" مکتوبہ ۱۹۳۸ء)

یہی موضوع انسانے میں ادبِ لطیف اور رومانویوں کے نئے نثری آہنگ کا باعث بھی
 ہے۔ نیاز فتح پوری نے لکھا:

"کیا ہے کہ جو لوگ نثر میں شاعری کرنا چاہتے ہیں اس حسن کے ذکر سے تائب ہو
 جائیں۔" (مقدمہ، کیو پڑ ساگی)

حکیم احمد شجاع نے تو اس موضوع کی پیش کش کے لئے معذور اور شاعر ہونے کی آرزو کی
 لیکن آزادی نسواں کی تحریک اور اصلاح پسندی کے جذبے تلے اس کی شاعرانہ لاش کر رہ گئی۔
 کاظمی عہد انصاف نے "نئی لکھی کے خطوط" لکھ کر اصلاح پسندی اور رومان کو نکھایا اور بعد میں کھری
 حقیقت پسندی کے تحت جتنی جگہ برہمنوں سے بغاوت کا اعلان "تین مہیے کی چھو کری" میں کر دیا
 اس سے آگے انسانے میں سکند فر ایڈ، لارنس اور فلاوئر کا دائرہ کار تھا۔ عجب اہم داخل رومانی
 نقطہ نظر اور ڈاکٹر رشید جہاں لادین انکالی لکھنے لے کر ظاہر ہو گئی تو رومانی مثالیت کے حوازی
 دوسری رشید جہاں اور مصمت چٹائی کے حوالے سے مل لگی تب سے اب تک خواتین لکھنے
 والیوں کا ایک مروج دھڑا رومانی ہے جو وحیدہ نسیم کی پوج جذباتیت تک چلا آیا ہے اور دوسری
 مقبول ترین راہ مصمت کے بعد واحدہ نسیم نے نکالی ہے۔

یعنی بوباس کے ساتھ عورت کے احساسات اور جذبات کی اٹھان پر مصمت چٹائی کی
 عمریں آنکھ درست تصویر کشی کر پائی ہے اور صدر ایذا نام قرۃ العین حیدر لکھا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے مجموعے "ستاروں سے آگے" میں خصوصاً بورڈوا طبقے کی نو خیز لڑکی کے
 خواب بٹے گئے ہیں، بے معنی تھیلیں اور مصروفیات۔ "شیشے کے گھر" میں بھی لڑکی بچپورنی تک
 پہنچتی ہے۔ "ستاروں سے آگے" کے افسانوں میں اس زمانے کا ہندوستان اور بنگال کا قحط دکھائی
 نہیں دیتا۔ اس لئے کہ اس کے افسانوں میں موجود بالائی طبقے کی مخلوق میں مانگن اخلو موضوع
 بحث ہے، لارنس اور آسکر ویلڈ کی دھوم ہے۔ اور رمبا، کھالکی اور برج کی مخلوق میں الجھے ہوئے
 بورڈوانسوانی کردار۔ یہاں کی بچی پیش کش ہے۔ لورڈز مل کلاس اور مل کلاس کی

۱۔ افسانوی مجموعے: شیشے کا گھر۔ چٹائی کی آواز۔ فصل گل آئی۔ فصل آئی۔ یاد کی ایک دھمک چلے

عورت کی پیش کش کے برعکس یہ قرۃ العین حیدر کی خاص عطا ہے۔

افسانہ "کارمن" ڈل اور یوڈوا نسائی کرداروں کا کامیاب ترین عکاس کہا جائے گا۔ ان دونوں انتہاؤں میں توازن کی مثال ممتاز شیریں کے ہاں ظاہر ہو سکتی تھی اگر وہ تخلیقی گھڑیوں میں اپنے اندر کے بڑے نقاد کو سویا رہتے دیتیں۔ ممتاز شیریں کے افسانوں کی بُت میں بعض شعوری کادٹیں، منصوبہ بندی اور تازہ ترین ادبی تحریکات کا اجتماع نقصان دہ ثابت ہوا۔ دیکھئے افسانوی مجموعے "اپنی گھریا" اور "مینگہ گھار"۔

اس روایت کے رواں پس منظر میں رحمان مذنب، ہاجرہ سرور، خود ہاجرہ تبسم اور خدیجہ مستور کے کا پسندیدہ موضوع سماجی نا انصافیوں میں گھری ہوئی عورت ہے۔ مذنب کے ہاں طوائف کے گرد و پیش کے ماحول کی جزئیات توجہ طلب ہیں۔ (گودری گلاباں۔ لال چوہدرہ۔ چڑھتا۔ سورج۔ ہاسی گلی) تکنیکی اعتبار سے ان چاروں افسانہ نگاروں کا ابتدائی عصمت کی طرح جزئیات نگاری کے سبب خاموشی کے ساتھ رفتہ رفتہ پھیلتا ہے اور آخر میں منٹو کے افسانوں کی طرح۔ یکخت سکڑ کر یا نئی ترتیبی ہیئت اختیار کر کے چمکاتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ہاجرہ اور خدیجہ کے افسانوں کی مقصدیت احتجاج سے بغاوت تک آ جاتی ہے۔

تسلیم سلیم چغتاری کے اور رضیہ فصیح احمد کے کی نظر ادیت اُن کے نسوانی کرداروں کی Isolation اور معروضیت میں ہے۔ یہ سفید پوش طبقے کے سماجی اور نفسیاتی مسائل میں سے گزرتی ہوئی عورت کی تصویر کشی ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے کچھ افسانے خارجیت اور معروضیت میں توازن کی مثالیں سامنے لاتے ہیں۔ مثال کے طور پر چغتاری کا "کاش" اور رضیہ فصیح احمد کا "موڈ" ادیب عمر خواہن کے ایسے کردار سامنے لاتے ہیں جو زندگی کی مار کو تنہا سہ رہی ہیں۔ ان افسانوں میں خلوص کا جذبہ اور گھریلو روزمرہ زندگی کی صداقتیں خاصے کی چیز ہیں جب کہ رضیہ فصیح احمد کا افسانہ "سرخ پلنگ پوش کی رات" عورت کے ان جذبات کا اظہار ہے جس کی پیش کش مرد کبھی نہیں کر پائے گا۔

۱۔ افسانوی مجموعے چمکے۔ چوری چھپے اندھیرے جالے۔ مکمل۔

۲۔ افسانوی مجموعے بوجھاڑ۔ چند روز۔ خٹکنا۔

۳۔ مجموعہ دھن شر کے بعد

۴۔ افسانوی مجموعے آنکھ بھولی۔ درد کے افسانے۔ دوپاشن کے بیچ۔ بارش کا آخری قطرہ

جیلہ ہاشمی لہر ٹکلیہ اختر لہر جیلانی ہانو کیم صدیقہ بیگم سوہاروی، الطاف فاطمہ کے اور محبت حسن کے ہاں یہ موضوع معاشرتی انداز کی تبدیلی کے احساس کے ساتھ اس حیرت کی جانب مڑ گیا ہے جو داستانوی اسلوب کی بنیاد، لوک دلائل کا خاصہ ہے۔ جیلہ ہاشمی کے ہاں کمری سکھ معاشرت کا جادو سر چڑھ کر بولا ہے جب کہ ٹکلیہ اختر لہر جیلانی ہانو کے افسانوں میں عورت کی اینٹارل نفسیات کا دقیقہ نظر کے ساتھ مطالعہ کیا گیا ہے۔ صدیقہ بیگم سوہاروی کے بیان کی شگفتگی اور ہندی گیت کی خاص فصاحت (مثال: علیہا ہے یاد چک) خاصے کی چیز ہے، جو صدیقہ بیگم سوہاروی کے آخری دور کے افسانے ”بنت ہوا“ (مطبوعہ: انشاء، علی گڑھ افسانہ نمبر ۱۸۸) تک میں مدخل کی جا سکتی ہے۔

الطاف فاطمہ کی با محاورہ زبان اور ملازمت پیشہ نسوانی کردار نگاری خصوصاً عورت کے تجربہ کی زندگی کا تجربہ بے مثال ہے (مثال: پیلرز ہوم)۔ ٹکلیہ اختر، جیلانی ہانو اور الطاف فاطمہ کے افسانوں کو ان کے جذباتی لہجے نے قصان پہنچایا ہے۔ اس کی ایک وجہ ماما کا شدید جذبہ ہے جس کی مثالیں ٹکلیہ اختر کے ”آشا“، جیلانی ہانو کے ”ادھوری بات“، ”اکیلا“ اور الطاف فاطمہ کے ”اگیا پچال“ سے ملتی ہیں جب کہ بعض افسانوں میں بچوں کی صورت میں آسودگی حاصل کرنے کی حیرت بھی درآئی ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر شہر اختر جمال لہر اور آمنہ ایوا الحسن بچوں کے افسانوں کا خصوصی موضوع متوسط گھرانوں کی روزمرہ زندگی سے عبارت ہے جس میں نیا نیا یک نمودار ہوئے والے آن ہونے واقعات فرد کی زندگی کو گھٹ کر رہے ہیں۔ نمایندہ مثالوں میں رضیہ سجاد ظہیر کا افسانہ ”نئی نویلی“، اختر جمال کا ”پکن کا کرتہ“ اور آمنہ ایوا الحسن کا ”ستون“ ہیں۔ افسانے ”ستون“ کی باہمی لڑکی نفیسہ کا کردار ان تینوں افسانہ نگاروں کے ہاں بندھے گئے روایتی حالات کو کڑوٹ دیئے کا باعث بننا ہے۔

۱۔ مجموعہ ”اچھے اپنا جنم“ کہ ”آپ جی جگ جی“۔

۲۔ مجموعہ ”دہ پین“ تاکہ لہر پیرایو کے مول۔ تاکہ بھولی

۳۔ مجموعہ ”اچھی چہرے“ عورتوں کے چہرہ زدوں۔ نئے کا سفر۔ ایوا حسن

۴۔ مجموعہ ”دو جیسے چاہا گیا“۔

۵۔ افسانوی مجموعہ ”اٹکی مرضی“۔ نگاروں ہیں۔

۶۔ مجموعہ ”انگلیاں لگا رہی نہ روئے تھیں“۔

۷۔ مجموعہ ”کہانی“

اسر تاپر تيم کے افسانوں میں پنجاب کی راجل اور افسانوں میں اسر تاپر تيم کے اپنے کردار کی جلوہ نمائی ہميشہ قابلِ توجہ رہی ہے۔ اس کی ایک مثال افسانہ ”زندگی کا باقی“ ہے، جس میں شری دیوی دست کی بیوہ جیتتا کماری اور اسر تاپر تيم ایک ہی کردار میں ڈھل رہی ہیں اور سچی اسر تاپر تيم کا جامع الحیثیات کردار ہے۔ اور شاعرانہ رنگ و راج دراصل ساحر لہر ہیا نوئی ہے۔ اب جبکہ خود اسر تاپر تيم نے اس پرانی محبت اور حقیقت کا برملا اظہار کر دیا ہے۔ اس افسانے میں رداں دکھ اور رومانوی فضا کا تاثر دو چند ہو گیا ہے۔

خواتین افسانہ نگاروں نے حاملہ نسوانی احساسات کا ایک وسیع پیرا مائتربہب دیا ہے جو انراوی سطح کے احساسات سے کنبہ اور پھر خانہ ان سے پھیل کر پوری نسوانی برادری (یا بہنا ہے) تک پہنچا رہا پھیل گیا ہے۔

رداں پس منظر میں بحر احسن فاروقی آتا ہے، رام لعل اور راجندر سنگھ بیدی نے خاص طور پر جنس مخالف کا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس ذیل میں محض بیدی کے افسانوں سے مثالیں دیکھیے: لمبی لڑکی، رئیس سے پڑے، جو گیا، بکل، تھمن، دیوالہ، ملا جونی، گرہن، انخوا، وہ بڈھا اور ”حادثے“ ہندو معاشرت میں عورت کے ہر ہر زاویے کے عکاس ہیں:

”وہ اداس تھا، اور یوں ہی ادھر بھنگ رہا تھا،

وہ اکیلے تھی اور پارک کے پاس سوچی زمین پر بیٹھی تھی۔

اور سامنے کئی بچے کھیل رہے تھے۔

وہ چاہتی تھی، کوئی راہرو اُسے بلائے، اور اس سے باتیں کرے۔ خود بلانے کی ابھی ہمت نہ تھی۔

وہ لڑکی تھی۔

لوگ آ رہے تھے، جا رہے تھے اور پھر جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے

”یہ لڑکی یہاں، اکیلی کیوں بیٹھی ہے؟“

گویا مرد کے لیے اکیلے ہونے کا تصور بندھ سکتا ہے، عورت کا نہیں شاید یہ ٹھیک

ہی ہے، کیوں کہ وہ اپنے آپ کو اکیلا پاتے ہی وہ ہو جانے کی کوشش کرتا ہے

۱۔ مجموعہ ”افسانہ گردیا“۔

۲۔ مجموعہ ”از جہتہیں“ ”پاک گرہاں“ ”کب گویا“ کہانی ہوتی ہے۔ بھول کی کوئی قیمت نہیں۔

اداس لڑکا بھٹکتا ہوا وہاں آگلا۔۔۔ اور پھر وہی۔۔۔

”یہ لڑکی یہاں اکیلی کیوں بیٹھی ہے؟“

پھر اُس نے مڑ کر دیکھا، لڑکی نے اپنی نگاہیں نیچی کر لیں اور اپنی ہی ابرؤں، اپنی ہلکوں کے
سایوں میں بیٹھی مسکراتی رہی۔

”ہو کی؟“

۔۔۔ لڑکے نے سوچا، اور چلا گیا

۔۔۔ یہ ترسی ہوئی دھرتی، وہ ابر کا گڑا،

اور یہ حوادث کی ہوا۔۔۔

کچھ دور جا کر لڑکے نے سوچا۔۔۔

”مگر وہ اکیلی کیوں بیٹھی تھی؟“

اور وہ لوٹ آیا

لڑکی کی بیٹھانی پر تیرے

لڑکے نے اسے ایک عام بد مزاج لڑکی سمجھا، اور چلا گیا۔۔۔

بات صرف اتنی ہی،

”تم نے پہلے کیوں نہ مجھے بلایا؟“

بیابان سے اکیلی، وہ بدبخت اداس

۔۔۔ اور سامنے کی بچہ کھلتے رہے۔

(کمل انسا لمیٹڈ ”حادثات“ از بیہی)

”عورت“ کے موضوع کے ضمن میں پطرس بخاری نے کہا تھا کہ یہ خواتین کا وصف خاص
ہے کہ ان کی جذباتی دنیا شخصی اور ذاتی ماحول تک ہی محدود رہتی ہے اور ان شخص اور ذاتی الجھنوں کا
سلجھاوا بھی اپنے پھیلاؤ میں سرے کی چیز ہے۔ لیکن پیش منظر کے افسانے میں یہ معرکہ کون
ہرے گا؟ نئے منظر نامے میں یک دہا خالدہ حسین کا نام ہے۔

خالدہ حسین کے ہیں صعب نازک کا ”احساس عدم تحفظ“ بنیادی موضوع ہے۔ خوف،
نظرت، اذیت اور تشکیک عورت کا ازل سے مقدر۔

نئے پن کی تلاش، شوخ رشک افسانہ لکھنے والوں کے ہیں اسلوب کے اعتبار سے سامنے

۱۔ افسانوی مجموعے ”پچان“، ”صدور“، ”معروف عورت“۔

”کی ان افسانہ نگاروں نے اظہار کے معاملے میں تقویتِ حجم پہنچائی بلکہ ابتداء میں یہ رُخاں
”بکارے“ جیسے اظہار کے لیے SPADE WORK ثابت ہوا۔

انہوں نے میں گفتگو کی بیان کی اولین مثال سلطان حیدر جوش ہے۔ یوں یہودیہ اصلاحی تحریک
کے ساتھ ساتھ پروان چڑھا۔ سلطان حیدر جوش کے تین افسانے اس رویہ کی ابتدائی مثالیں
ہیں۔ یہ افسانے تھے ”خواب و خیال“، ”وہاں نہیں“ اور ”طوق آدم“۔ پھر یلدرم کا مضمون نما افسانہ
”مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ“، راشد الخیری کا ایک کردار ”مانی عشو“ اور فضل حق قریشی کے
بیشتر افسانوں میں گفتگو کی ایکہ والہاں۔

عظیم بیگ چغتائی، مارموزی اور شوکت تھانوی نے بودلیز کی طرح اپنے آپ پر قبضہ
لگانے کا حوصلہ پیدا کیا۔ یہ قبضہ وسیع کائنات میں انسان کی ہستی کا تعین کرتا ہے۔ عظیم بیگ
مارموزی اور شوکت تھانوی کے ہاں یہ قبضہ اُس وقت ہمہ گیر نوعیت اختیار کرتا ہے جب وہ اس کی
بیرونی خانگی زندگی سے اٹھاتے ہیں۔ ان تینوں افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں بیوی بچے، بھائی
بھادر اور یار آشنا طرکی گھوم کی دھار پر ہیں۔

عظیم بیگ چغتائی نے زندگی کی ناہمواریوں سے خطہ اٹھانے کی طرح ڈالی تھی۔ اس کی
ظرافت مخصوص طرح کی فضا بندی نیز واقعاتی اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے۔ شاید افسانہ ”انگوٹھی
کی مصیبت“ کی مقبولیت نے عظیم بیگ کو یہ راہ سجھائی اور یوں افسانوں کے پانچ مجموعے اس
تسلل میں سامنے آئے، نام ہیں ”خانم، کولار، روح ظرافت، روح لطافت اور مضامین چغتائی
(جس میں ۳۲ مضامین کے علاوہ افسانے بھی شامل تھے) عظیم بیگ کا نمائندہ افسانہ ”مہارانی کا
خواب“ ہے۔ گھر کی بے تکلف فضا کی پیش کش میں توازن کھو بیٹھنے کی مثال مارموزی کی تحریروں
میں ظاہر ہوئی اور رفتہ رفتہ ظرافت پر ویگنڈے کا شکار ہو کر اہستہ کھو بیٹھی۔ زبان کے درتارے
کے سلسلے میں شوکت تھانوی نے مارموزی، گھور عظیم بیگ چغتائی، سلکی کھنویہ کوئی ترکیبی اہستہ
دے کر رُخِ ربی کے مخصوص لہجوں سے آشنا کر دیا۔ تھانوی کا اولین افسانہ ”میٹھے چاول“ تھا اور نمائندہ
افسانے

۱۔ شوکت تھانوی کے افسانوی مجموعے : ”نورتن“، ”گرجن“، ”سوڈی کالے“، ”ہم زلف“،
”سکرا نہیں“، ”سیلابِ تنہم“، ”طوبانِ تبسم“، ”کئی کئی“، ”قاعدہ بے قاعدہ“، ”مکرج“، ”سودیشی ریل جو ۱۹۶۶ء میں
”میرے بھٹے“ کے نام سے دوبارہ چھپا۔

۲۔ افسانوی مجموعے : ”لطافتِ ندرت“ (افسانے)، ”مضامین“ (مضامین و موزی) (افسانے)، ”مضامین“

سج مجموعے، قرض مقرض، نجات است۔ روح طرقات (مضامین۔ افسانے)
 ”افسانہ ما“ اور ”دودھوائے“۔

”میل اور میں“ پطرس بخاری کا واحد مضمون ہے جسے افسانہ تسلیم کر لیا گیا ہے۔ پلاٹ اور باقاعدہ کردار نگاری کے فقدان کے باعث پطرس کی باقی تحریریں کبھی مضمون کہلائیں اور کبھی انشائیے جب کہ میں ”ہاسٹل میں پڑنا“، ”سویرے جو کل آنکھ میری کھلی“ اور ”مرید پور کا پیر“ کو افسانہ ہی سمجھتا ہوں، اگرچہ یہ مسئلہ ہمیشہ باعث نزاع رہا ہے۔

”میل اور میں“ میں پطرس نے ظاہر و باطن، اصلیت اور امر واقعہ کے تضاد سے زندگی کے مضحک پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے اور یہی پطرس کی تحریر کا وصف خاص ہے۔ ہلکا طنز، ہڈ نہ بھنی اور موضوعات کا دائرہ وسیع۔

شاہد احمد دہلوی کا ”تکلیف شباب“، عتیق قریشی دہلوی کے افسانوں کے تین مجموعے، نئے محل، ”گزر گا خیال“ اور ”در تپے“ اور سراج الدین ظفر کا افسانوی مجموعہ ”آئینے“ (مطبوعہ ۱۹۴۳ء) اپنے طرز (مولانا۔ جنت پرائیویٹ کی) اور مزاحیہ افسانوں (راکشش۔ الف لیل کا ایک باب) کے سبب یادگار ہے۔ اسی ذیل میں کرشن چندر کا افسانوی مجموعہ ”گھوٹ گھٹ میں گوری جٹے“ اور امتیاز علی تاج کی مزاحیہ کردار نگاری (خصوصاً چچا چکن) آتی ہے۔ خواجہ احمد عباس کا افسانوی مجموعہ ”کہتے ہیں جس کو عشق“ اس روایت میں اردو ادب پر شدید طرز کے سبب یادگار ہے۔

شلیق الرحمن کے افسانوں کی گفتگو، چابلا ہٹ اور لاہالی پن گفتہ افسانوں کی روایت میں ایک مثال ہے:

”بڑی مشکلوں سے ہم نے دو تھک جیتا یا یوں کہیے کہ ہار تے ہار تے بچے سب سے زیادہ اسکو مقصود گھوڑے کا تھا۔ اس نے صبح سے کھیلنا شروع کیا۔ کوئی مزدک ایسا نہ تھا جو اس نے نہ دکھایا ہو۔ بولرز کو خوب مزاحی اور دو گھٹے بعد تین رنز بنائیں۔ اس کے بعد جو اچھل پھل کر کھیلنا ہے تو دو پیر تک تین سے دس تک سکور پہنچا یا۔ لچ کے بعد وہ بے حد تیز کھیلنا آگے بڑھ کر وہ نہیں لگائیں کہ پانچ رنز کا اضافہ اور کر دیا۔ جب ہم شام کو رو بیٹ کر بیٹے اور آخری کھلاڑی نے آخری ہٹ لگائی تو مقصود گھوڑا ایسے رن بنانا چکا تھا۔“

(تاکوے ناٹ آؤٹ)

ابت ”عشق کی خودکشی“ باقاعدہ افسانے کے طور پر چھپا۔

ج۔ مجموعہ ہیبت ناک افسانے

شفیق الرحمن نے افسانوں میں دو مافی سرشاری اور لطافت کو کامیابی سے سمیٹ کر نیا "کر نیا" ۱۹۳۲ء میں چھپی۔ دیگر مجموعوں میں شگوفے، دو جزرہ پرواز، اور ہچکچاتا دے اُن کی پہچان ہیں۔

"تمنا وہ لڑکی تھی جسے جنوبی ایران میں پہلے میں نے دیکھا اور جب شیطان نے اسے شمال ہندوستان میں دیکھا تو فوراً عاشق ہو گیا۔"

(تمنا)

شفیق الرحمن کا یہ عجیب و غریب کردار "شیطان" اس کے متعدد افسانوں میں بہت نمایاں ہے۔ اس کردار کی پیش کش کے ساتھ شفیق الرحمن نے سفید پوش طبقے میں چھپے بیٹھے دل کے چور کو پکڑا ہے۔ شفیق الرحمن کے افسانوں میں یورپ اور شرق وسطی کے سفر کا بولتا ہوا تجربہ قابلِ رنگ ہے۔

اس روایت کے رواں پس منظر میں ست پرکاش سنگر (ہم بیاباں میں ہیں اور ..) اشفاق احمد (چچا سام کے دل میں)، اعجاز حسین بٹالوی (سرد خانہ) اور مشتاق قمر (کنویں میں گرا ہوا آدمی) نمایاں ہیں۔

اُردو افسانے پر سو پاساں اور چیخوف کے اثرات دو غالب رجحانات کی صورت میں ظاہر ہوئے اور افسانے کی بلوغت کے ابتدائی چند سالوں میں ہی منٹو اور راجندر سنگھ بیدی کی صورت دو نمایاں رویوں میں ڈھل گئے۔ سو پاساں کے کردار مروجہ بندشوں کے خلاف لڑنے والے شکست کھائے ہوئے کردار ہیں۔ یہ اندر سے مشتعل، براہِ محنت، غم و اندوہ میں ڈوبے ہوئے اور خوشی کے ہاتھوں بے بس بیجانی جذبات کا اظہار ہیں۔ اس ضمن میں IRONY کی خوبصورت مثال افسانہ NECKLACE ہے اور اس ریتاؤ کی مثال منٹو کا افسانہ "ہنگ" نمایاں ہے۔ جب کہ چیخوف کی کہانیاں کہہ رہے کی مانند ہیں جو روح کے متعدد اندر چلتی ہیں اور حیش کے لیے ایک لطیف غم میں ڈھل جاتی ہیں۔ اُردو افسانے میں یہ رویہ راجندر سنگھ بیدی (جو گیا) صرف ایک سرکٹ۔

زمین سے پرے) اور غلام عباس (اور کوٹ۔ سایہ۔ کن ریں) کے ہاں شعر کی سی فضا پیدا کرنے اور نئے آہنگ کا باعث بنے۔ اس تدبیر کاری کی اہم خصوصیت نیم علامتی انداز ہے۔ سید فیاض محمود نے جو خوف اور مایوس مہر لک کے اثرات کو ایک نئی تدبیر کاری میں ڈھالا ہے۔ اس کی نمائندہ مثالوں میں فیاض محمود کے دو افسانے ”کام چور“ اور اللہ کے نیک بندے“ نمایاں ہیں جب کہ اس تدبیر کاری کا اولین نقش فیاض محمود کا اولین افسانہ ”زہیدہ“ (مطبوعہ ”ماہیوں“، جولائی ۱۹۳۲ء) ہے۔ یہ دھیمہ نرم و لطیف بچہ و خرم کا رفتہ رفتہ گرفت میں لینے والا منفرد اسلوب اپنی جزئیات نگاری اور روزمرہ زندگی کے ٹکڑے ہوئے موضوعات سے مطابقت رکھنے کے باعث سو پاساں اور جو خف کے نمایاں اثرات کی طرح ایک تیسرے قالب زحمان کی صورت اختیار کر گیا۔

ملک و اپنی انہارل افراط طبع، تجربے اور ”بہر جہت مابذ“ ہونے کے باعث آنکھوں کے لیے موضوع اور تدبیر کاری کی سطح پر کمالات ہی ختم کر گیا جبکہ راجندر سنگھ بیدی کا اسلوب بھیہ اختیار کر لینا اس لیے مشکل ہو گیا کہ وہاں پس منظر میں کسی انسان نگاری کی جڑیں اساطیر میں اس طرح نہیں چھیں جیسی کہ بیدی کی الہیہ غلام عباس اور سید فیاض محمود کے طے طے اثرات نے اسلوبیاتی سطح پر نہایت خوبصورت توازن قائم کیا جس کی ابتدائی مثالوں میں مدھوسہ دیوانہ لکھنا اور انسانہ ”مسند اور تین کمرے“ اور شمشیر سنگھ نرولا (انسانی مجموعہ: ”جائے“) کے افسانے ہیں۔ اس روایت کے وہاں پس منظر میں کرنا سنگھ دگل، خیانت احمد گڈی سنگھ شرون کمار اور ماہور یوگ راج ہیں۔ معمول کے دنوں میں یقوت غیر معمولی گھڑیاں فرد کی زندگی کا نظام تپت کر رہتی ہیں۔ یہ انسانی لاشعور اور اجتماعی لاشعور کا کیا دھرا ہے۔ بعض اوقات ہم یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ ماضی قریب کے جیتے ہوئے لحظات میں خود ہماری غیر معمولی حرکات کے محرکات کیا تھے۔

۱۔ غلام عباس کا اولین افسانہ ”موت کا درخت“۔ (مطبوعہ: نیرنگ خیال، ۱۹۴۹ء)

راشد الخیری کے انسانی مجموعے۔ سیلاب بھگ۔ فطرت۔ شمع شیطانی۔ چہار عام۔ سوکڑا۔ سودائے نقد۔ جنت الوقت۔ سراپا خرب۔ فسانہ سید۔ خدی کی مادی فہرہاویں۔ ستوتی۔ نیوگ۔ سوکن کا جلاظ۔ تفسیر صحت۔ کلومی کارنہ۔ جوہر صحت۔ منازل ترقی۔ بچہ کرتا۔ ویدیائی سرگزشت۔ ولایتی نغمی۔ ثانی عشق اور دادا دل بھکلو۔ (آخری تینوں مجموعے بچوں کے لیے)

۲۔ انسانی مجموعہ: ابلال سے پہلے

۳۔ خیانت احمد گڈی کے مجموعے: بابا بھگ۔ پرندہ بکرنے والی گاڑی۔ سارا دل بھوپ۔

کرتا رنگہ رنگ لہ غیاث احمد گدڑی، شرون کمار اور آشور ہوگ راج کے نزدیک ایسی کیفیات کا بیان کرتے ہوئے عمرکات کے طور پر خارج کا ماحول اور باطن کا سناٹا ایک نیا اور منفرد آہنگ وضع کرتا ہے۔ ایک مثال: ”محول توڑنا سچ ہے“۔ از کرتا رنگہ رنگ۔

”میری عادت ہے، سڑک پر چلے وقت میں آنکھیں نیچے کیے چلتا ہوں۔ اس روز نہ معلوم کیا ہوا؟ پل پار کرتے کے بعد کونے والے مکان کے قریب سے گزرتے ہوئے غیر ارادی طور پر میری نظر سامنے گیٹ پر جا پڑی۔ گیٹ سے تین بیویوں والی سائیکل چلاتا ہوا ایک بچہ نکلا۔ نیلی آنکھیں، سنہرے بال۔ بچہ باہر نکلا اور کسی کے ہاتھ آگے بڑھ کر گیٹ بند کرنے لگا اور گیٹ دھیسے کا دیباغی بکھلا رہ گیا۔ ہنسی ہوئی آنکھیں، گدڑی گدڑی رنگت، سرخ سرخ مسکراہٹ، برقص نماں چہرے پر..... دانت موتا کے دانے، ہلکے ہلکے لڑتے ہونٹ..... گویا ایک لمحے کے لیے رک جانے کو کہہ رہے ہوں۔“

(”نظارہ“ از کرتا رنگہ رنگ)

یہ معمول کے دنوں میں غیر معمولی لحات ہیں جن کے بعد یگانگت ساری کائنات جیسے اس ایک لمحے کے زیر اثر چلی جاتی ہے۔ افسانے میں دگل نے ان لحات کو ایک موڑ دے کر نئی صورت حال میں بھی غیر معمولی گزریاں RECALL کر لی ہیں اور یوں افسانہ اپنا دائرہ مکمل کرتے ہوئے ایک نہ ختم ہونے والی کہانی بن جاتا ہے۔ جس کے کردار بدل سکتے ہیں، معاشرتی اور معاشی صورت حال بدل سکتی ہے، لیکن وہ غیر معمولی گزریاں اپنی جگہ جوں کی توں رہیں گی۔ شرون کمار اور ما کے افسانوی مجموعے ”گرتے ہوئے درخت“ کے بیشتر افسانوں میں یہی تدبیر کاری اپنا منفرد لہجہ لیے ہوئے ہے۔ غیاث احمد گدڑی اس تدبیر کاری میں آدرش حقیقت نگار ہے۔ مثال اس کے مجموعے ”بابا لوگ“ کے بیشتر افسانے ہیں اور نمونہ ”افسانہ“ ”اندھے پرندے کا سفر“۔ ”افسانہ رشتہ“ میں اخباری رپورٹرز کی اور فوٹو گرافرز کے کا آپس میں کوئی رشتہ نہ ہونے کے باوجود ایک عجیب رشتہ ہے۔ ایک دوسرے سے بہت قریب لیکن بہت دور رہتے ہوئے ایک دوسرے کو

۱۔ مجموعہ: اک کرتا چاندی کی۔

۲۔ شرون کمار اور ما کا مجموعہ: ”گرتے ہوئے درخت“۔ کرشن چندر کے دیگر مجموعے: پوکھیس کی ڈال۔ سمندر زور ہے۔ بیوی کی تمناں۔ کتاب کا کفن۔ ایک گر جا ایک صحران۔ افسانے۔ لہ کے سائے میں۔ میں انتظار کروں گا۔ مزاحیہ افسانے۔ شکست کے بعد کڑکھیں۔ شانو۔ پرانے محلے۔

جیت لینے کا رشتہ۔ یہ دہنی ہم آہنگی کی سطح ہے جسے خلیات احمد گڈی نے ”سائے در سائے“ میں جسمانی قربتوں کے حوالے سے دیکھا اور دکھایا ہے۔ افسانہ ”انگل“ بوڑھے اور بچے کی نفسیات میں اشتراک کا ایک انوکھا زاویہ اسی تدبیر کاری میں مکمل کرتا ہے۔ اسی روایت میں یوگ راج کا افسانہ ”رشتوں کا طوق“ نمایاں ہے۔

خواجه احمد عباس کا نام اپنے اسلوب کے اعتبار سے کرشن چندر کی روایت سے متعلق ہے لیکن موضوعات کی سطح پر خواجه احمد عباس خود کرشن چندر اور بیشتر ترقی پسند افسانہ نگاروں، ابراہیم جلیس اور شوکت صدیقی کے لیے راہ نمائیت ہوا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں خواجه احمد عباس سب سے پہلے بطور موضوع شہر کی مصروف زندگی اور کاروباری ذہنیت کو گرفت میں لینے پر قادر ہوا۔ احمد عباس نے پہلے اردو افسانے میں شہر کی عام تصویر کاری پر نیم چند، مہاشہ سدرشن، علی عباس حسینی اور رشید جہاں کے ہاں بہت ہے۔

خواجه احمد عباس کے افسانوں میں مصروف کاروباری شہر اپنے تمام شر اور خیر کے ساتھ صحافت کے دسپے سے اپنی اصل ذہنیت کے ساتھ ظاہر ہوا۔ یوں شہر کے ہنگامے اور حادثات نے اس کے افسانے کو نیا منظر نامہ مہیا کر دیا۔

خواجه احمد عباس کے افسانوی مجموعے ”زعفران کے پھول“ کے تینوں طویل افسانے اخباری رپورٹر کا طریقہ کار لیے ہوئے ہیں۔ زعفران کے کھیت میں کھڑی بڑھیا کا شہری ہابو سے مکالمہ رفتہ رفتہ خود دکھائی میں ڈوب جاتا ہے اور شہر کی جانب حمزہ سے جاتی ٹل کھاتی ہوئی سڑک پر افسانہ نگار رواں دواں ہے۔ ”زعفران کے پھول“، ”اجنتا“ اور ”اندھیرا جالا“ بالترتیب شہر کی مقتدر استیوں کرشن چندر، علی سردار جعفری اور پریموی راج کپور کے نام کیے گئے ہیں۔ اولین افسانہ کشمیر کے حوالے سے لکھے گئے کرشن چندر کے افسانوں کا انداز لیے ہوئے ہے۔ جبکہ ”اجنتا“ علی سردار جعفری کے باغیانہ مزاج سے مطابقت رکھتا ہے۔ پریموی راج کپور کے نام ”اندھیرا جالا“ ہے جس میں انڈین فارمولا فلم کی تکنیک کامیابی سے برتی گئی ہے۔ موضوعاتی سطح پر تینوں افسانے شہر کے کھوکھلے پن کی عکاسی کرتے ہیں۔ ”اندھیرا جالا“ کی ابتدا ہیرو کے تعارف سے ہوتی ہے پھر ہیروئن ہے، ہیرو کی امید کے جنگلاتے چراغ ہیرو کا ہیروئن کو چھوڑ کر ہری تلی کی طرف جھکاؤ، ہیروئن کا عشرت کدہ اور گڑ کی چائے، وقفہ وقفہ کے بعد ہیرو کی واپسی، ہیروئن سے قربت، ہیروئن بجائے مغموم غزل گانے کے انقلابی غرہ بلند کرتی ہے، زہر مشق پھر آؤ دین تات ہوتا ہے، شادی کی تیاری مگر ۔۔۔ آخر کار ملاپ۔

اس افسانے میں فلم تکنیک کا کامیاب برتاؤ پہلی بار کیا گیا ہے جب کہ اسی تدبیر کاری کے تحت ”بہمنی رات کی بانہوں میں“ شاہ کار ہے۔

خوبہ احمد عباس کے ہاں ایک طرف تو ”چاکلیٹ اور وقت“ جیسے کوئل افسانے ہیں اور دوسری طرف ”چوراہا“ جیسے چونکا دینے والے کرخت حقائق پر مبنی افسانے، جن میں سید بازار، رام کنہ کا پوتر پانی، ندیا پارک کاشن۔ اوپن کلوڈ اور فلم پروڈیوسر سب ایک ہو گئے ہیں۔

خوبہ احمد عباس کی طرح کرشن چندر نے کے ہاں شہر میں دوزخ و ضروریات کے تحت تبدیل ہوتا ہوا انسانی برتاؤ، معاشرت اور حرم کی عجیب و غریب تصویریں سامنے لاتا ہے۔ احمد عباس کے منگو (میری لین کی چٹا دین) اور کرشن چندر کے چندر (چندرو کی دنیا) کی ایک سی کائنات ہے، ایک سی معصوم خواہش اور اس کے چہار جانب منافقت کا دیوار داں ہے۔ ”میری لین کی چٹلون“ میں افسانہ نگار جو مناظر دیکھ اور دکھا رہا ہے اس منصب پر ”بہمنی رات کی بانہوں میں“ کا پر لیں رپورٹر ”ارجن“ بھی فائز ہے۔ ارجن، جس نے زندگی کے پھیلاؤ سے بھاگ کر چند گھنٹیاں محبوب کی بانہوں میں گزارنی چاہی ہیں۔ بڑے شہر کی تاجرانہ ذہنیت کس طرح انسانی اقدار کی صورتیں مسخ کرتی ہے اور مجرم کرداروں کے ساتھ خیر چاہنے والے کردار کیسے ہیں جو نکل اور پاکیزگی کے خواب دیکھتے ہیں؟ ان سب کی تصویر کاری احمد عباس اور کرشن چندر کے بعد کوثر چاند پوری، حیات اللہ انصاری، اختر اور نیوی، سید فیاض محمود، عبدالرحمن چغتائی، نوچندر ناتھ اشک، کشمیری لال ذاکر اور مہندر ناتھ کے افسانوں میں ایک معیار قائم کرتی ہے۔

ان افسانہ نگاروں نے شہر کی غالب آبادی (متوسط اور نچلا طبقہ) کی حسرتوں، محرومیوں اور گراؤوں کو اپنا موضوع بنایا، اس ذیل میں حیات اللہ انصاری کا افسانہ ”آخری کوشش“، کوثر چاند پوری کا ”میرا پیشہ“ اور ”چاندنی کا سفر“، اختر اور نیوی کا ”جونیر“، سید فیاض محمود کا ”کام چور“، عبدالرحمن چغتائی کا ”لمت بہت“، نوچندر ناتھ اشک کا ”بیاری گلی“، کشمیری لال ذاکر کا ”میرا آئینہ“، میلا ہے ”اور مہندر ناتھ گھٹا“ چاندنی کے تار“ یادگار افسانے ہیں۔

افسانوی مجموعے طہسم حیات زندگی کے موڑ پر ملنے والے ایک خوشی و غم کی بازی، پانی کا رنج، ناش کا کھیل، نمل غنہ ہے۔ نونے ہوئے تارے، محبت کی رات۔ دھواں پل۔ دھبہ خیال۔ دوسری طرف باری سے پہلے، پہلوں کا قیدی، پہلوں کی رگوں گزر، شانو کا کھیل، کالا سورج، کھتر کے خط، کھوکھٹ میں گوری جیسے، بیٹا بازار، ام تو محبت کرے گا۔ لال تاج۔ ستاروں کی سیر مسکرائے والیاں۔

یہ افسانوی مجموعے یہاں سے وہاں تک نئی نیلوی۔ چاندنی کے تار۔ گلی۔ جہاں میں رہتا ہوں۔ پاکستان سے ہندوستان تک۔

اس روایت میں کشمیری لکالی ڈاکٹر اپنے موضوعات کے تنوع اور افسانوں میں خاص طرح کی بھٹی چارے کی فصاحت کے باعث خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ ”میرا آئینہ سیلا ہے“، ”پہلا دن“ اور ”طلاق“ کے مرکزی کرداروں میں دان کرنے کا جذبہ اس کے افسانوں میں فروغی قسم کے اختلافات کے باوجود قوی یک جہتی کے جذبے کے تحت، رنگ، نسل اور نظریے کے تعادلت کو کم کرتا ہے۔ ڈاکٹر کے کردار افسانے ہندوستان کی مضبوط تہذیبی بنیادوں سے اپنے رنگ اور عادتیں چھتے ہیں اور اکثر افسانوی کردار اپنے مشترک قوی ورثے کے ہوشیار محافظ ہیں جبکہ ہندو تاتھ کا مجموعہ ”چاندی کے تار“ اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی کی معاشرت اور شہر کے متوسط طبقے کی جوان آرزوؤں اور امنگوں کا ترجمان رہا ہے اور کوثر چاند پوری کا افسانہ ”میرا پیشہ“ ہندوستان کے معروف ترین شہر کی ملی جلی، ہندو، مسلم، سکھ اور عیسائی معاشرت کا خوبصورت ترین عکاس: اپناج لنگڑے کے شب و روز ملاحظہ ہوں:

”وہ بھی یہیں ایک کواٹر میں رہتا تھا جو اس کے ایک رشتہ دار کے نام لالاٹ ہو چکا تھا۔ وہ آج کل شسرال میں رہنے لگا تھا۔ صرف قبضہ بھال رکھنے کی خاطر اسے نیرونی حصہ میں رہنے کی اجازت دے دی تھی۔ رات کو وہ یہاں نہ پہنچ سکتا تو اپنی پرائی جاگیر، فٹ پاتھ پر قبضہ کر لیتا، جہاں کبھی کبھی پولیس والوں کے ڈنڈوں کا مزہ چکھنا پڑتا۔“

جب اس سے اگلا آدمی لیٹرین میں چلا گیا تو جیسے سے چڑت باگرٹن شرماتے ڈانٹ کر کہا:

”ہٹ لنگڑے آگے سے۔“

”کیوں؟“

”پہلے ہم جائیں گے۔“

”نئی ہے چنڈت جی! مندر نہیں، تم کیوں کر جاسکتے ہو۔“ آگے میں ہوں۔“

”ایسی نیسی تیری، لالائت ساروں کا تو نالی میں جا کر گرے گا اونڈھے سے۔“

”تمہاری بھی ایسی نیسی، میں اپناج ضرور ہوں مگر کان کھول کر سن لو چنڈت جی مجھ

سے اچھے تو بہت بچھتاؤ گے۔“

۔ مجموعہ نکلوں میں بھری ہوئی زندگی۔

”ابے ہٹ سچ کہیں کے، لاپتی باری کا سوا کر لے مجھ سے“

”لاؤ کیا دیتے ہو“

”ایک آنہ“

”پھر گھر ہوا، میں ایک ٹی بند ہے ایک کٹی ہے جس میں تم جاسکتے ہو“

”وہ آنہ لے گا؟“

اس نے بارہ پیسے میں اپنی باری بچ دی اور چڑت جی کی جگہ سنبھال لی۔

(”سیراپیشہ“ مذکور چاند پوری)

یہ صبح کا وقت تھا اور عوامی لیٹرین کے سامنے کا ہجوم۔

اس روایت کے رواں پس منظر میں چتر افسانے شہر کی مصروف زندگی کے کسی ایک رخ کی بجائے کل کو ناول کے انداز میں سیٹھنے کی کامیاب کوششیں ہیں۔ ان پیش کاروں میں غیاث احمد گدی، رتن سنگھ، سید قاسم محمود، سلیم اختر اور کلام حیدری نمایاں ہیں۔

غیاث احمد گدی کے ہاں شہر کی زندگی کے محاسن اور اہل نفسیات کے افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں غیاث احمد گدی کے منفرد کمال اسلوب پر نسبتاً گہرا دلچسپی غالب آ جاتا ہے۔ جس کی مثالیں ”تج دو۔ تج دو۔ کور“ ”بندے خاں“ جیسے افسانے ہیں۔ رتن سنگھ اس روایت میں مختصر ترین افسانہ لکھنے کے سبب نمایاں ہے اور اس کے ہاں شہر کی زندگی کی معمول سے ہٹی ہوئی گھڑیوں اور اجنبی سامتوں کی کامیاب پیش کش اس کے شاداب لہجے کے سبب ہے۔ مثالیں: ”دکھ کی عمر“ اور ”آخری آراں آدمی“۔ سید قاسم محمود کا موضوع نجاستوں کی پیٹ میں آیا ہوا شہر ہے۔ قاسم محمود نے اس شہر میں مقدور بھر فخر کی جستجو کی ہے۔ مثالیں: ”دس پیسے“، ”تاگلے والے کی لڑکی“ اور ”چچوٹی کا قاتل“۔ اس مد میں سلیم اختر کے فیر روایتی تدبیر کاری کے افسانے نمایاں ہیں۔ ”بینس شیت“ ”ہالو لیتا ۱۹۶۹ء“ ”خاذا ۱۹۷۱ء“ جیسے ان چھوٹے موضوعات خصوصاً جنسی تعلق اور ہم جنسی اور بہت الجھے ہوئے نفسیاتی مسائل (خصوصاً ”آشوب چشم“ میں ہم جنسی کی طرف دوستی کا ہاتھ) پر اس نے سلیم اختر کو اس روایت میں بہت نمایاں کر دیتے ہیں۔ کلام حیدری نے (مجموعہ صفر) کے افسانوں میں ”گیا“ شہر کی زندگی کا قائل لحاظ ہے۔ اس کے افسانے ”زندانی“ ”کاشوہراور“ ”سختی“ کا مجموعہ ”شعلہ سنگ“ آؤ تو ان کی صلیب۔ عورتوں کے افسانے ”شک ہٹو۔ دنیا کی خور۔

ع افسانوی مجموعہ قاسم کی ہندی۔

سے بے نام گلیاں صفر۔ افسانہ ہم۔ دیو پر چھری

ایڈیٹر، مگر اور گھر سے باہر جس منافقت کا اظہار کرتے ہیں اس کی کردہ بات کلام حیدری کے ”سب سیاہ“ اور ”ما“ میں ظاہر ہوئی ہیں۔

عالمی ادب میں ایک بڑا موضوع دیہات رہا ہے۔ انگریزی میں جارج ایلیٹ کی "Mill on the Floss" اور ٹاکس ہارڈی کی تمام تر کہانیاں دیہی علاقوں میں بسنے والے فطرت سے قریب لوگوں کی کہانیاں ہیں۔ بالکل اسی طرح ہمارے افسانے میں دیہات ایک اہم موضوع کی صورت زندہ ہے۔ دیہات تک شہر کی پختہ سڑک کا سفر وہاں کی اعلیٰ اقدار پر منافقت کا چھینٹا ہے۔ ہارڈی کے دو ناول "Jude The Obscure" اور "Tess" نیز متحدہ افسانے گاؤں کے ایسے ہی سادہ دس افراد کی شہرؤں میں ٹاکا کی اور تارادی کی مثالیں ہیں۔

ہمارے یہاں پریم چند اور سلطان حیدر جوش کے Camp Followers کے بعد ترقی پسند افسانہ نگار کے لئے ملک راج آنند نے کچی سڑک کا سفر تجویز کیا۔ ملک راج آنند کا "A Kashmir Idyll" اس جی رلو کا تعین کر گیا، جس پر چلتے ہوئے کرشن چندر نے خصوصاً کشمیر کے حوالے سے خاصی شہرت سینی۔ احمد نعیم قاسمی کے ہاں یہ ”بندگی بچاؤ گی“ سے ”گھر سے“۔ ”گھر تک“ کا سفر ہے۔ دیکھا جائے تو ہارڈی کی قنوطیت ازل سے ہمارے افسانے پر سایہ نکل رہی ہے جو ترقی پسند افسانہ نگار تک آتے آتے تارادی اور تاراکا کی سے دو چار ہو کر وقت میں داخل ہو گئی۔ پریم چند، سلطان حیدر جوش، مہاشہ سدرشن، علی عباس حسینی، اختر اور یحییٰ، سہیل عظیم آبادی، عظیم کرپوی، محمد علی ردوولی، دیوندر ستیا رتھی، احمد نعیم قاسمی، بلونت سنگھ، امیر افضل صدیقی، غلام اشفاق نقوی، خان فضل الرحمن، جمیل ہاشمی، سہ قاضی عبدالستار، سجاد حسین، اور امجد اختر، نے بطور خاص دیہات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔

جواہر لال نہرو نے ”میری کہانی“ میں لکھا ہے: ”لبرل ذہنیت رکھنے والے قوم پرستوں کا یہ خیال کہ غیر ملکی حکومت بددلت اور براہمن طریقہ پر ہندوستان کو آزادی دے دے گی، اب کھوکھلا ثابت ہو چکا تھا اور خود کا گھر لٹی رہتا ہے۔ اور رڈ واپس سے تعبیر کرتے تھے۔“

یہ زمانہ پریم چند کا ہے جس نے کسان اور مزدور کو ساتھ ملا کر آزادی حاصل کرنا چاہی اور کانگریس کی لبرل ذہنیت کو رد کر دیا۔ تحریک عدم تعاون، کسانوں اور مزدوروں کی تحریکیں جس کا
 ۱۔ امیر افضل صدیقی کے افسانوی مجموعے: ہیرام، سرلوہ کا نوحہ ۲۔ بندگی۔ شفق کے سارے، نذر اور آگ۔
 ۳۔ آپ جی جگ جی۔ اپنا چنا جنم۔ ۴۔ جیل کا گھنٹہ ۵۔ پھولوں کے گل

انکھ رستہ گره اور سول نافرمانی کے ذریعے ہوتا ہے اور خلافت تحریک۔ یہ سب کچھ سامنے تھا۔ پریم چند نے افسانہ لکھا اور افسانے کو قاعدہ قانون کی چیز نہیں بلکہ چیز سمجھا۔ پریم چند نے شہر کے مزدور کو پی ناٹھ (ڈائل کا قیدی) اور دیہات کے کسان طبقہ خصوصاً مردو لا اور چھماڑ پوکی (آشیاں برباد) کو یکجا کر کے دیکھا۔ قول رشید احمد صدیقی:

”ہمارے شعرا کی پوری نسل جو کچھ قزل اور مٹھوی میں نہیں کر پائی تھی اسے تھا پریم چند نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں زیادہ سچائی اور تاثیر کے ساتھ گاؤں اور گھوڑے پر سنایا اور دکھایا۔“

پریم چند کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ یوپی کی علاقائی سرحد پر پھیلے دیہات ہے۔ ان افسانوں میں ہندوستانی معاشرت کی ہر جڑ و خ سے تصویر کشی خاصے گی چیز ہے۔ خصوصاً سولہ حقوں میں بتا ہوا افسانہ ”سیرودیش“ اس کی ابتداء کی مثال ہے۔ دیہات کی معرفت پریم چند کے ہاں وطن پرستی کا شریف جذبہ سانس لے رہا تھا۔

سلطان حیدر جوش کے افسانوں میں بدھوں کے قرب و جوار کے دیہات کی پیش کش اصلاحی رنگ لئے ہوئے ہے، مہاشہ سورش نے دیہات کی سیاسی بیداری کو نمایاں کیا جب کہ ملی عباس حسینی کے افسانوں میں ہندوستانی تحریکات کی پیش کش بہت نمایاں ہے۔

دیہات کی حقیقت نگاری میں رومانیت اور مثالیات کی گنجائش ملی عباس حسینی کی درد مندی نے پیدا کی، جس کی مثالیں: ”سیلہ گھونٹی“ اور ”سیلاب کی ماتیں“ ہیں۔

اختر اورینوی کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ بہار کے دیہات بنے ہیں اور بہار کی خوشبو منفرد۔ ”گاؤں کے اکثر کھیتوں میں سے ریت کی فصل کٹ چکنے کے بعد ٹال کی سیاہ کوال مٹی بہت ہی نمایاں معلوم ہو رہی تھی۔ لیکن ابھی ایک وہاں گیہوہ در بونٹ کے منبرے گھیت شام کی دھوپ میں چمک رہے تھے۔ بچھوئی چل رہی تھی جس کی لہروں میں گیہوں کے خوشے اور بونٹ کی چھوٹی اور گداز ڈھیریاں بھول رہی تھیں۔ ہوا میں جونز گرمی تھی، گاؤں کے قریب بھیٹھ کی قسم کے کھیتوں میں ترکاریوں کی لیتیں اور پودے اپنی بریادوں سے دل و نظر کو فرحت دے سکیں بیش رہے تھے۔ ان ہنر و شاداب کھیتوں کے درمیان کوؤں پر لٹھے ہوئے جو اکثر چل رہے تھے۔“

(”سکین حسرت“ سے اقتباس)

اس ماحول میں مالک اور حرام کی کشمکش اختر اور نیوی کا پسندیدہ موضوع ہے۔
سہیل عظیم آبادی کے افسانے بھی بیمار سے متعلق ہیں اور معاشرتی اور معاشی نا انصافیاں
موضوع خاص۔ سہیل عظیم آبادی کی انفرادیت وہاں ہے جہاں بیمار کے دیہات کا سکون اور
شہروں کی گہما گہمی یکجا ہوتی ہے۔ مثال: الاؤ۔

عظیم کرپوی کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ موضع پارہ ضلع غازی پور (یوپی) مہیا کرتا ہے۔
معاشرتی کشاکش یہاں بھی اہمیت رکھتی ہے۔ البتہ انفرادیت کی حامل وہ زبان ہے جو عظیم کرپوی
نے دیہاتی کرداروں کی پیش کش میں برتی ہے۔ اس حوالے سے چودھری محمد علی ردو لوی کا نام
نہیں ترین ہے۔ محمد علی ردو لوی کے ہاں کالی رنگ اردو زبان کے ایک نئے اسلوبیاتی آہنگ کا
باعث بنا۔ محمد علی ردو لوی کے افسانے اپنے لینڈ اسکیپ کے اعتبار سے ضلع پارہ بنگس (اودھ) کے
قرب و جوار سے متعلق ہیں اور دیہات کی اس پیش کش میں افسانہ نگار کی قدیم روایات سے
جذباتی لگاؤ اور ذہنی وابستگی خصوصیت کی حامل ہے۔ جس کی مثالیں: ”سنگول محمد علی شاہ فقیر“ اور
”گناہ کا خوف“ میں بکھری ہوئی ہیں۔

دیوندر سیتار تھی کے افسانوں کا ہر لمحہ تبدیل ہوتا ہوا دیہاتی لینڈ اسکیپ ہمیشہ قائل توجہ رہا
تھا۔ بعض اوقات سیتار تھی کے افسانوں میں دیہات، شہر اور جنگل اپنے پاسیوں سمیت باہم ایک
ہو گئے ہیں اور اس نئی ترتیب کی پور پور سے ہندوستان کی مٹی کی خوشبو اور گیتوں کی مدھلے آند
آند پڑتی ہے۔ دیوندر سیتار تھی کے ہاں جنسی الجھنیں، معاشی نا اہوار یاں اور ”عورت“
بنیادی موضوعات رہے ہیں۔ ایسے میں ”مائی تلساں“ جیسی کامیاب کردار نگاری سیتار تھی کا ہی
حصہ ہے۔

دیہات کے اولین افسانہ نگاروں پریم چند اور سلطان حیدر جوش نے افسانہ کہنے کا فن گاؤں
کے حجرے میں بیٹھ کر اور دیہات میں زندگی کر کے سیکھا تھا لیکن دیہات کی اس عنایت کا شکریہ
انہوں نے معاشی سطح پر آدیش اور اخلاقیات کی تبلیغ کر کے ادا کیا۔ پھر ترقی پسند تحریک کا فائدہ ہو تو
مجبوراً احمد ندیم قاسمی نے دیہات میں محض غریب اور افلاس کی تلاش کی اور طبقاتی آویزش کو
موضوع بنایا جس کی مثالیں: ”رئیس خانہ“ اور ”لارنس آف تحلیہا“ ہیں اور یوں افسانے میں
دیہات کے حوالوں سے انحصاریت در آئی جسے آج کا نو ترقی پسند افسانہ نگار کامیابی کی کنجی سمجھے

۱۔ مجموعے ”الاؤ“ تمباکو بریں۔

۲۔ مجموعہ ”دکھ سکھ۔“

ہوئے ہے۔

حمد عظیم قاسمی کے افسانوں کا لیٹڈ اسکیپ شمال مغربی پنجاب کی سطح مرتفع اور مغربی پنجاب کے قتل کا علاقہ ہے۔ احمد عظیم قاسمی کا اشتراکی نگارہ نظر عام طور پر زندگی کا ایک رُخا مطالعہ سامنے لاتا ہے۔

بلونت سنگھ کے افسانوں کی نو بیاں پنجاب میں ماجھے کے علاقے سے متعلق ہے۔ بلونت سنگھ (محمود علی، سنہر اولیس، جگا، پہلا پتھر، تارو پور) نے پنجاب کے خصوصی مزاج اور اس کے ایٹارل جذبوں (قتل، عمارت گری، اغوا اور احتجاج بری) کی پیش کش میں اکڑے ہوئے لہجوں کو گرفت میں لیا ہے۔ جذبوں کی حدت کے باعث جملے ادھورے اور کھڑے ہیں (لہجے) مثلاً: "ناگ پھنی" اس افسانے میں بجر، خشک زمین کے تیز نوکیلے کانٹوں والے خود رو پودے "CACTUS" کی طرح ایک کردار کو ابھار کر اس کے کرخت لہجے سے نازل صورت حال کو ہارٹھی کی طرف موڑ دیا گیا ہے۔ بلونت سنگھ نے پنجاب کی سرزمین کی نسبت کو سینے کا جتن کیا ہے۔ اس کے ٹیلے اور اٹا پیشہ کردار جوانی کے نشے میں دلیر زبان بولتے ہیں۔ کرداروں کا منہ قلم بیان اور اکڑا ہوا لہجہ بلونت سنگھ کے اسلوب اظہار کو اخرا دیت سے ہلکا کر گیا ہے۔ "جہاز جیسے ذیل ڈول والے ذریعہ کو دور سے ہی، کچھ کر پچان لینا اس کے لیے مشکل نہ تھا، اسے ڈرگ نہ تعجب ہوا۔ اس کا تعاقب کرنے والا کھن دہی ایک جوان تو نہیں تھا۔"

چند قدم کے فاصلے سے ذریعہ سنگھ نے گھکھیا کر ذرا زور سے پوچھا:

"چک میرا چار ہی ہو گیا؟"

جواب میں ہنسی نے ریت کی موٹی تہ میں ٹھوکر لگائی تو دھول کا چھوٹا سا بادل بدلا کر اوپر کو، ٹھا اور زک ہوئی ہوا میں معلق ہو گیا۔

("ہوا میں" سے اتماس۔ از ہوس سنگھ)

خان فضل الرحمنؒ اور ابو الفضل صدیقی کے ہاں بے اختیار جذبوں (شدید کجتمیں اور شدید نفرتیں) کی عکاسی کے باوجود رنگین، بیانیہ اسلوب کی گرفت کہیں بھی ڈھیلی نہیں پڑتی۔ دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں دیہات نے سچے سانس لیے ہیں۔ مثلاً "پرست پیپہا" از خان

۱ دیگر مجموعے: ہندوستان اطرا طین۔ دیوتا کا جنم

۲ مجموعہ: "نقطہ کھلا سرود"۔ روشن دین۔

فضل الرحمن "دن ڈھلے" اور "جلاکھ" اور ابو الفضل صدیقی۔

خان فضل الرحمن کے ہاں ہمدرد، مسلم، سکھ آبادی میں انگریز اور انگریزوں کا تنوع ہے جبکہ ابو الفضل صدیقی کے افسانوں کی انفرادیت افسانوں میں رواں کڑے اور پیٹھے خواب ہیں۔ ہر دو قسم کے خوابوں میں اجنبیوں، محکومت کے پروردہ جاگیرداروں، مزدوروں اور کسانوں کی چہرہ نمائی ہوتی ہے۔ ابو الفضل صدیقی کے افسانوں کا منفرد لینڈ اسکپ "ملنگانہ" کی پتھر پٹی وادیوں اور "اراکان" کی سنگلاخ چوٹیوں نے ترتیب دیا ہے:

"سر پہ بڑھیا قراقلی لگائے علی گڑھ یونیفارم کی یادگار شیردانی نسب تن کیے ہائیں آستین میں سفید رومالی اڑے، ہانگوں میں مخصوص علی گڑھ کٹ کا پانچامہ اور پاؤں میں سیاہ جوتا، سوزوں قد اور گھناؤ جسم میں بڑھاپے کی سرحدوں کو چھوتے ہوئے بھی جوانی کے دم غم پھلتے تھے۔ حنا اور شامہ میں بے مخصوص انداز میں پان چہاتے داخل ہوئے تو پرستش کے ساتھ ساتھ صبر اور پان کی ملی جلی نکھری ہوئی خوشبوؤں نے ہم سب کو چونکا دیا۔"

("دو مہینے" اور ابو الفضل صدیقی)

یہ ابو الفضل صدیقی کے افسانوں کے مندرجہ سرکزی کردار کی ایک جھلک ہے۔ یہ داخلی طور پر خوش باش جاگیردار طبقے کے انفرادیت پسند، علیک یا فکسوی انداز لیے فکری طور پر پرنسش گورنمنٹ کے زمانے کی یادگار ہیں اور ان کے ساتھ ان کی ریاستوں اور قدموں میں افسانہ "جلاکھ" کا کھلا ہوا اخلاقی باختہ طبقہ کھلا رہا ہے۔

غلام الفطین فتویٰ کے افسانوں میں شمس رو، انوکھی ہوئی پنجاب کی دیہاتی زندگی کی تھنیاں اور محدود میاں اس کے نرم و اسلوب سے ہم آہنگ ہو گئی ہیں۔ نمایاں مثالوں میں "گاؤں کا شاعر" اور "اندھا کنواں" ہیں۔ غلام الفطین فتویٰ کے تقریباً تمام افسانوں کی زیریں لہر انسان دوستی کا جذبہ ہے۔

جیلہ ہاشمی کے ہاں سکھ معاشرت کی کھری عکاسی، مدغم نرے بول، کرداروں کی انوکھی اور جیسے دھیسے درد کی لے انوکھا اثر رکھتی ہے خوبصورت مثالوں میں "تیرخ آندھی"، "لبورنگ"، "آتما کی شاعری" اور "بن پاس" ہیں۔

قاضی عبدالستار کے افسانوں میں جاگیرداری نظام کی شکست و ریخت کا منظر نامہ اپنی بے مثال تدبیر کاری اور جذباتی چٹائی کے سبب بے مثال ہے۔ زبان کے درتارے میں پختہ حلوں

کی نشست و برخاست کا سلیقہ سراسر مضامین کی عطا ہے خصوصاً آئندہ حاشیہ سے۔

قاضی عبدالستار کے اسلوب میں پختہ جلوں کے سبب "WIT" کی مویشتر افسانوں میں ہوتی ہے لیکن اس کا اصل قماش شہر کے مضامین کی پیش کش میں ڈرامائی حالات اور خصوصی پیدا کردہ مواقع پر قابل دید ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں قاضی عبدالستار کی بلکی شہریت، انگلیف اور PARADOX نکلیا ہوتے ہیں۔ قاضی کے افسانے "ہیٹل کا گھنڈہ" سے اقتباس ملاحظہ کیجئے۔

"سندھولی جہاں سے سیتا پور کے لیے مجھے بس ملتی ابھی ڈور تھا، میں اپنے خیالوں میں ڈوبا ہوا تھا کہ میرے یکے کو سڑک پر کھڑی ہوئی سواری نے روک لیا۔ جب میں ہوٹل میں آیا تو میرا یکہ والا ہاتھ جوڑے مجھ سے کہہ رہا تھا۔

"میاں الی شاہ جی، بحصول کے سا ہو کار ہیں، ان کے یکے کا ہم نوٹ گوا ہے آپ نے ا نہ مالو تو آتی بیٹھ جائیں۔"

میری اجازت پا کر اس نے شاہ جی کو آواز دی۔ شاہ جی رہنمائی کرتا اور مہین دھوتی پہنے آئے اور میرے برابر بیٹھ گئے اور یکے والے نے میرے ہونہار کے سامنے "ہیٹل کا گھنڈہ" دونوں ہاتھوں سے اٹھا کر رکھ دیا۔ گھنڈے کے پیٹ میں موگرمی کی چوٹ کا نشان بنا تھا۔ دو انگلیں کے حاشے پر سوراخ میں موت کی دتس پڑی تھی۔ اس کے سامنے قاضی انعام حسین آف بحصول حاشیہ لودھ کا چاند اور ستارے کا سونو گرام بنا ہوا تھا۔ میں اسے دیکھ رہا تھا اور شاہ جی مجھے دیکھ رہے تھے اور یکے والا ہم دونوں کو دیکھ رہا تھا۔ یکے والے سے رہا نہ گیا۔ اس نے پوچھ ہی لیا۔۔۔۔۔ "کا شاہ جی گھنڈہ بھی ٹریڈ لائیج"

ہاں! کل شام کا مظلوم ہوئی، کا وقت پڑا ہے میاں پر کہ گھنڈہ دے رہے ہیں بلائے گے۔

الی۔۔۔۔۔

"ہاں وقت وقت کی بات۔۔۔ شاہ جی، مابین تو ای گھنڈہ لے گھوڑے کی دُم راستہ کچھ کے چل۔"

یہ کہہ کر اس نے چابک مچاڑا۔

میں، "میاں کا بروقت" چوروں کی طرح بیٹھا ہوا تھا۔ مجھے معلوم ہوا کہ یہ چابک گھوڑے کے نہیں میری بیٹھ پر پڑا ہے۔ (ہیٹل کا گھنڈہ)

صادق حسین (مجموعہ ناولوں کے نگار) نے پٹھوہار کے غیرت مند اور دلیر کرداروں کی

چھوٹی چھوٹی خواہشوں سے بچے ہوئے حیران کر دینے والے شاعری مظاہر اور رومانوی نضا کے افسانے لکھے ہیں جس کی ایک مثال ”پونجیاں“ ہے جب کہ فہیدہ اختر (مجموعہ کشمال، اپنے دیس میں) نے پہاڑوں کے دیہات، خصوصاً پٹاورد اور کوہ مری کی کمروری انسیات کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

افسانہ طراز کا مشاہدہ اور تحریر شہر سے بڑھ کر مضامین تک گیا اور وہیں محدود ہو گیا۔ اس سے آگے وشت نہ تھا۔ پیاباں کی دنیا، کبھی بھالی دنیا کی نسبت اجنبی تھی۔ ایسی دنیا جہاں پھول کھلتے ہیں اور وادی خواہش میں سر جھاتے ہیں۔ جہاں گم متحان بیڑ اور بولے چپکے چپکے زندگی کا وظیفہ پڑھتے ہیں اور جہد پرند کا اپنا نظام زیست ہے۔ ایسی انجان زندگی کے اطوار کشن میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ تخلیقی سطح پر صرف شاعری کی دنیا ہی ایسی ہے جو اس معاملے میں امیر کہلا سکتی ہے۔ ادب میں لے دے کے چند نام ہیں۔ مجسم کا مریس ستر لک اور کیوبا کی ڈور الونسو، دونوں نے دنیا کی حقیر مخلوقات کو اپنا موضوع بنایا۔ ستر لک نے خودی، کبھی اور کتے کی زندگی کا رزمیہ لکھتے ہوئے ایمانے کے برگ و بار کو اہمیت دی۔ ڈورانے خودی، چوہا اور دیگر ارضی کیڑے مکوڑوں کی سرگذشت قلم بند کی۔ جنگل کے تخلیقی اظہار کی صورتیں برطانیہ کے رڈ یارڈ کپلنگ (جنگل بک) اور جوزف کونراڈ (”LORD JIM“) اور (”HEART OF DARKNESS“) افریقی رومن گیری (”ROOTS OF HEAVEN“) انجیریا کے اسوس ٹوٹولا (لمایندہ افسانہ۔ ”شریف زادہ“) کے ہاں ملتی ہیں جنہوں نے بھارت اور افریقہ کے جنگوں اور ان کی حیوانی زندگی کو پیش کیا ہے۔

اُردو افسانے میں اس پیش کش کے حوالے سے صرف تین نام نمایاں ہیں۔ سید رفیق حسین اور افضل صدیقی اور خان فضل الرحمن۔ خان فضل الرحمن کا دیہات سے جنگل کی طرف میلان بطور خاص قابل توجہ ہے۔ ضلع سہارن پور میں شواک کی پہاڑیوں اور ان کے گردا گرد پھیلے ہوئے جنگل کے پرندے فضل الرحمن کو بہت مرغوب ہیں۔ خان فضل الرحمن نے اپنے رومانوی افسانوں میں ہجر کی کیفیات کی عکاسی کے لیے ”پرستہ بھیا“ اور کوکئی کوئل کو اس کی عادات اور خصائل سمیت چنا ہے۔ نمائندہ مثال ”پرستہ بھیا“ (افسانوی مجموعہ: ادھ کھایا امروہ)۔

ابو الفضل صدیقی کے شکاریات کے موضوع پر افسانوں میں تنکا نہ کی پتھر ملی وادیوں کو ان کے چہرہ پرند سمیت موضوع بنایا گیا ہے۔ اس نوع کی اکا دکا دیگر مثالوں میں بانو قدسیہ کا افسانوی مجموعہ۔ بدگشت۔ امرتل۔ کچھو کچھو۔

”کال سچی“ (چڑیا گھر کے پرندوں اور جانوروں کی تربیت کا مطالعہ) اشفاق احمد کا ”بندر لوگ“ (کشمیری بندروں کی عادات کے حوالے سے ہماری منافقانہ سیاسی اور معاشرتی زندگی پر طنز) اور چندر ناتھ اشک کا ”کالو“ (مختے کے شب و روز) نمایاں افسانے ہیں۔

سید رفیق حسین نے بطور خاص جنگل کے لینڈ اسکیپ کو اس کی مخلوقات سمیت موضوع بنایا ہے۔ رفیق حسین کے افسانوی مجموعے ”آئینہ حیرت“ کے افسانوں میں دونوں طرح کے چوپائے (وحشی اور پالتو) بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ پالتو چوپائیوں میں افسانہ ”بیرد“ کا ساڈر ”گوری ہو گوری“ کی گائے، ”بے زبان“ کی گھوڑی اور ”کلو“ کا کتا۔ وفاداری اور قربانی کی جہتوں کے مختلف رنگ ہیں۔ رفیق حسین کے اس سانس لینے ہوئے جنگل کی ایک جھلک ملاحظہ کیجئے۔

”تو کاں آں“ آواز پھر آئی۔

رمسکیا نے ”ہرے بھام گوری ہوئے“ کہتے ہوئے چاروں طرف دیکھا۔
گائے دکھائی تو دی نہیں لیکن رمسکیا نے اپنی پوری طاقت سے پکارا: ”گوری ہو گوری“۔

جواب آیا: ”تو کاں آں“

اور پھر باغ میں سے تیرتی ہوئی گائے نکلی۔ رمسکیا نے پھر پکارا، وہ اس کی طرف ہوتی ہوئی بڑی لیکن دور سے ایک اور آواز آئی۔

”لو ماں آں“

باغ کی آڑ سے پھڑے کی آواز تھی۔ گائے اس کی آواز کی طرف مھوم پڑی۔
رمسکیا کا انتھکا سادل جینے لگا۔ وہ رات بھر روئے اور پٹکیاں لینے سے تھک چلی تھی۔
پھر بھی سکت بھر چلائی۔

”گوری ہو گوری“

”ارے گوری ہائے آئے جا۔“

”ہائے رہے معیا تاہیں آوت۔“

”گوری ہو گوری“

۱۔ ”آئینہ حیرت“ اور ”گوری ہو گوری“ میں شامل آٹھ افسانے کتاب کار ذیلی کیشن رام پر (ج۔ پی) نے ”شیر کا سوچنا ہوگا“ کے نام سے شائع کئے ہیں۔ ان میں ایک ہی مجموعہ تین ناولوں سے شائع ہوا۔

”گوری میا آج جا رہی۔۔۔۔۔“

لیکن گوری نے زرخند بدلا۔ البتہ دو چار دفعہ سرگھما کر مہکلیا کی طرف دیکھا۔ ازا کر یولی اور پھر ادری تیرتی چلی گئی جدھر سے چمڑے کی آواز آرہی تھی۔

(”گوری ہو گئی“ سے اقتباس)

منفرد لینڈ اسکیپ کے فنانوں میں ابو الفضل صدیقی، عین فضل الرحمن، قاضی عبدالستار اور واجدہ تنہم نے بالخصوص جاگیردارانہ تمدن کی عکاسی کی ہے۔ ان فنانوں میں قرن ہا قرن کی سماجی محال سے مرعوب شدہ تہذیبی اقتدار کا شعور آج کے عہد میں ایک UNIQUE APPROACH ہے۔ صرف واجدہ تنہم کے ہاں ہی خوبصورت مثالوں میں جاگیردار طبقے کا زوال ”دیار حبیب“، حرلی کی زمینی ہوئی فصلیں (گلستان سے قبرستان تک) اور باطنی طور پر جاگیرداری کی زوال پذیری کی مثال ”ناگن“ جیسے افسانے پیش کش کا معیار قائم کرتے ہیں۔

شہر سے نکلی یہ آگے بڑھتی ہوئی چاروں اطراف میں پھلتی سڑک دن دیکھے اور ان چھوٹے لہٹاٹیم ہاؤس ایک رسوم و رواج اور روایات تک گھر کر گئی ہے۔

دیو بند ریچا تھی ”گوری گوری“ لیے پھرے، اور یہ خانہ بدوشی کی روایت مائیک ٹالہ تک آئی ہے۔ (مجموعہ ”جاسی بیل“) مائیک ٹالہ کے ہاں مصر کے ابراہم اور افریقہ کے جنگل..... پیرس اور ہٹاک کی سڑکوں کے شور میں بولتے ہیں۔

سکھ معاشرت کی پیش کش جمیلہ ہاشمی (سرخ آدمی۔ بن ہاس) ہندو سماج۔ احمد عباس (کرشن چندر کی محبوبہ) اور راجندر سنگھ بیدی (وہ بڑھا۔ گہن۔ اپنے دکھ مجھے دیدو) مسلم معاشرت عصمت چٹائی (چوچی کا جوزا) محمد حسن عسکری (بیشتر افسانوی کردار) راج (سومنات کے بعد پیغمبر کی موت) اعجاز حسین بٹالوی (سردخانہ) مقصود الہی شیخ (مجموعہ ”برف کے آنسو“ کے بیشتر افسانے) اور خالد ابراہیم (لمحے کا بادشاہ) کے ہاں ہوئی ہے۔ جب کہ سرحدی اور قبائلی علاقوں کے قصے فہیدہ اختر، مسعود مفتی اور سیدہ حنا نے لکھے بالترتیب ”کشمالہ“ ”راضی نامہ“ اور ”تہا اداس لڑکی“۔

شملہ کی بچی قصیر اشفاق احمد (بندر لوگ) بلوچستان اور سندھ کی سیاسی اور معاشرتی صورت گری: نجم الحسن رضوی (چروں کے پہاڑ۔ سادہ عطا میں اجنبی)۔۔۔۔۔ سون سیکسز کی جھلک

۱۔ فرانسیسی لینڈ اسکیپ کی ایک مثال اختر حسین داتے پوری کا افسانہ ”دل کا اندھیرا“ ہے۔

۲۔ مجموعہ ”نہوئی کہانیاں“

احمد ندیم قاسمی (المحدثہ۔ ریچس خانہ) کے ہاں ملتی ہے۔

رام لعل اور رضیہ فصیح احمد نے ”سفر وسیلہ فخر“ کو خوبی کے ساتھ افسانوں میں جگہ دی۔ رام لعل کے ہاں بڑے حاشیے کا حصول تجربہ (زمینگی سے آنکھ ملانے کی بات) اور رضیہ فصیح احمد کے ہاں سفر نامے اور پورٹاژ کی دھوپ چھاؤں انفرادی رنگ لیے ہوئے ہے۔

ہرچن چاند کے ہاں یادوں کے حوالے سے میانوالی کالینڈر اسکپ اور سید انور کے ہاں سمندر کا سفر (عر ہے پایاب مجھے) اور بندرگاہوں کے دیوانی وقوع جات کے ساتھ حمید ہنگال جلوہ گر ہوا ہے۔ سید انور کو ایک شعلہ ملک طوقان ہوا ایک ڈنڈا کہا جاتا ہے۔ بحری سفر کے حوالے سے اس نے ہر طرف سنگتی ہوئی معاشرت میں صفا کیا ہے۔ مثال: ”مجموعہ“ ”آگ کی آغوش میں“ کے افسانے۔

انسانی جدل کی تصویر کاری نے عالمی ادب کو بڑے بڑے شاعر کا دیے ہیں۔ اردو افسانے کا ایک اہم موڑ ۱۹۳۷ء کے فسادات ہیں لیکن اس دور کا زمینگی کی خوریزی، زمینگی اور گھٹاؤنی بربریت کی محض تقاضا، اخباری رپورٹنگ سے زیادہ کچھ نہیں۔ صحیح فوکس میں لی گئی تصویر کا نام افسانہ نہیں، سارا کھیل حقیقی عمل کی تکمیل کا ہے۔ پھر فسادات کے بارے ”ترقی پسند فارمولا“ بناؤنی اور سٹیلی افسانوں میں اضافے کا باعث بنا۔ اس مصلحت کوئی کی مثالیں: کرشن چندر (پشاور ایکسپریس) احمد ندیم قاسمی (جہلم) خواجہ احمد عباس (انتقام) اور ممتاز مطلق (گھوڑا اندھیرا) جیسے نمایاں ناموں کے ہاں بھی مل جاتی ہیں، اسی طرح ۱۹۶۵ء کے انسانی جدل پر لکھے گئے بیشتر افسانے ”موسمِ ہتی کے سامنے“ (جواب تمنا دہلی) ”سپاس کا پھول“ (ندیم قاسمی) ”پاکستان“ (ممتاز مطلق) ”ٹھنڈا ایٹھ پانی“ (خدیجہ مستور)، ”کیم کمرن کی ہنگی“ ”نور“ ”ماں“ (مناجۃ اللہ) ”بیز پوش (غلام اظہار نقوی) افسانوی مجموعہ: ”نور اور مٹی“ (مشتاق قمر) افسانوی مجموعہ: ”چہرے“ (مسعود مفتی) سٹیلی تحریریں ہیں۔ بڑی تعلقات نہیں بن پائیں۔

۱۹۳۷ء کے فسادات، ۱۹۶۵ء کی جنگ اور زوال ڈھاکہ پر اردو افسانے دو طرح کے ملتے ہیں۔ پہلی قسم وہ جہاں ناول: ”ڈاکٹر ڈاکو“ کی طرح سے فرد و جماعت جدل میں گمراہ ہوا ہے، اس کا کوئی عمل اپنا نہیں۔ حالات کا ریلہ اسے جہاں چاہے گھسیٹا ہوا اپنے ساتھ بہا لے جائے۔ وسیع تر انسانی جدل کی شدت خود بخود ہے۔ منہو کے دو افسانے: ”ٹھنڈا گوشت“ اور ”شریفین“ احمد ندیم قاسمی افسانوی مجموعہ ”آگ کی آغوش میں“ صحت بھی قہر میں۔ منزل کی طرف۔

۲ منزل جدل دل بٹکے۔ جب سچ مشت جاگا

فانی (پریشر سنگھ) اشتیاق احمد (گڈریا) حیات اللہ انصاری (شکر گزارد نکمیں) خدیجہ مستور (مینوں لے چلے بابلا) کے افسانے اس ذیل میں نمایاں ہیں۔

بربریت کے خاتمے پر متاثرہ افراد کی کہانیاں سامنے آئیں۔ یہ تمام کردار اپنے اپنے طور پر سچے ہیں لیکن حالات اور وقت نے انہیں مجبوراً ثابت کر دیا ہے۔ متوکا "کھول دو"، راجندر سنگھ بیدی کا "لا جوتی"، قدرت اللہ شہاب کا "عائشہ آگئی"، صلاح الدین اکبر کا "الہم اور سائے" اس ذیل میں عمدہ مثالیں ہیں۔ بازیافتہ نسوانی کرداروں کی پیش کش میں اکثر افسانہ نگار جذباتیت کا شکار ہوئے اور آخر میں آتے آتے افسانے کے اہل انجام کی نسبت عصمت چٹائی کی Wishful Thinking ظاہر ہوئی اور افسانہ بگڑ گیا۔

۱۹۴۷ء کے فسادات کے بحرانی دور کے خاتمے کے بعد بھی بہت حد تک فسادات افسانے کا موضوع بنے رہے۔ افسانہ کے اس ردِ اوں میں مظهر میں انتظار حسین کا نام سب سے اہم ہے اور تازہ ترین مثال افسانہ "ہندوستان سے ایک خط" مطبوعہ "سوریا" ہے۔ انتظار حسین کے ان افسانوں میں یادیں، پھمڑے ہوئے مگلی گھلوں، بازاردوں میں لیے لیے پھرتی ہیں اور انتظار حسین کے یہ افسانوی کردار لاہور کی سڑکوں پر "گڑکی گڑک" تلاش کرتے ہیں جو ماضی میں بیت گئی۔

ہندوستان کی تقسیم کبیر کے ساتھ دونوں اطراف میں فرد کی تنہائی کا احساس حد درجہ بڑھ گیا۔ افسانے میں موضوعاتی اور سلوباتی اعتبار سے تبدیلیاں ظہور پذیر ہوئیں۔ یہ تخلیق کار کے انفرادی محسوسات سے لے کر اجتماعی زندگی کی داخلی کیفیات تک کی تبدیلیاں تھیں۔

سیاسی مجبوری اور ٹھکوری کا احساس ختم ہوتے ہی دونوں اطراف میں عصری حوالوں سے معاشرتی سطح پر مسائل اور امن کا حل ڈھونڈنے کی سعی کی گئی اور یہ سب محسوساتی سطح پر نسبتاً آزاد فضا میں سامنے آیا، معروضی انداز نظر پیدا ہوا جس کے نتیجے میں اعلیٰ کار کی سطح پر ترقی پسندوں کا رقت آمیز رویہ افسانے میں دم توڑ گیا۔ نئی طبقاتی تقسیم موضوع بنی تو لیکن اجتماع کے خوف کے سبب یکے و تنہا تخلیق کار نے استعارے اور علامت کا سہارا لیا۔ تنہا متروک قرار پایا جس سے ترقی پسندوں کی صحافیانہ اپروچ اپنے منطقی انجام کو پہنچی۔ فسادات بیت گئے تھے اور اس کا ردِ عمل یہ ظاہر ہوا کہ جغرافیائی سرحدوں کو بھول کر "انسان دوستی" ایک موضوع کے طور پر سامنے آئی لیکن ایسے میں سیاست کا نفوذ بعض افسانوی تحریروں کو شایکار بننے سے روکتا بھی رہا۔ یہ وہ مقام تھا جہاں ترقی

۱۔ افسانوی مجموعہ ماں کی۔ افسانے۔ سرخ فیتہ۔

۲۔ افسانوی مجموعہ الہم اور سائے

پسندوں نے جو کچھ لکھا اسے محمد حسن عسکری نے تو رد کیا ہی، جسم جازی اور ایم اسلم کی قبیل کے لوگوں نے بھی رد کیا اور جیسے کو قیسا۔ اس کو ہنگامی ادب کا نام ملا اور کھرے تہمتی کار نے جب غور کیا تو پتہ چلا، سب خواہ مخواہ لڑتے ہیں، حیت تو ہندوستان میں ”برہما“ اور ”۲۴“ کی ہوئی یا پکستار کے جاگیردار کی، عام لوگ تو ہمیشہ پارنے والے رہے ہیں۔

۔ نئی منصوبہ بندی اور جمہوریت کی تلاش ہوئی۔ معاشرت، سیاست اور سماجی اقدار کی تبدیلیوں کے ساتھ بین الاقوامی سطح پر اپنی ہستی کے تعین کی کوششیں افسانے کے نئے موضوعات بنیں۔

اشفاق احمد نے اے حمید علی محمد احسن خاردی، محمد شریف، محمد خالد اختر، شوکت صدیقی، دست پرکاش سنگر سکرانج، عاتیت اللہ، میر زار بخش، گم پوس جاوید، عاشق حسین بٹالوی اور ٹمس آغا کا خاص موضوع جذباتی سطح پر انسان کی قلب مایوسی ہے۔ جس کا سب سے بڑا سبب جذبہ محبت اور اس کے متعلقات ہیں۔

اشفاق احمد کے ہاں چاہے جانے کے جذبے کا شروع خصوصاً حیثیاتی سطح پر اس جذبہ کی متنوع صورتیں (گڈ ریا۔ اُبلے پھول۔ قصہ لفظی) مایوسی کی حامل ہیں۔ اشفاق کے افسانوں میں لوگ دانش کے حوالے (حقیقت نیوش) اور قصوف کی جانب میلان (مانوس اجنبی) پاکیزگی اور خیر کی فضا بندی کرتے ہیں۔ اے حمید کے افسانے جذبہ محبت اور فطرت کی خوبصورتی کو باہم ایک کر کے مادر کی فضا ترسید دیتے ہیں۔ (دو گیت۔ چاندنی رات میں سفر) خود سپردگی اس کے افسانوں کی بحر انگیز فضاؤں میں ادھوری، ناکام محبتوں کی مدھم سڑیں اور دھانی یادیں۔ اس کی ایک مثال افسانہ ”خزاں کا گیت“ ہے:

”کانسی کے گلہ ان میں لگی یوٹیکس کی ٹھنڈوں کو موسم بقی کے قریب کر دو اور چرچ مین کا سرگرم سٹاک کر نیکل لیمپ بجھا دو اور پھر مجھے بتاؤ کیا یوٹیکس کی گسٹ ٹھنڈوں کے پاس موسم بقی کو روشن دیکھ کر تمہیں یوں نہیں لگتا جیسے گرتی برف میں آتش دان کے پاس بیٹھے کسی قدیم اندلیسی موسیقار سے بچپن کا سو گوار گیت سن رہے ہو؟ میں بھی

۱۔ مجموعہ ”اُبلے پھول“۔ ”ایک محبت سو افسانے“۔ ”سفر بچا“

۲۔ مجموعہ ”حران کا گیت“۔ شہر اور گھریں۔ کچھ یادیں دیکھا تو۔ مٹی کی۔ نالیر۔ منزل منزل۔ دیکھو شہر اور۔

۳۔ مجموعہ ”آتش و برف“۔

۴۔ افسانوی مجموعہ ”آندلی میں صدا“۔ بے آب سندھ

تھیں بچپن کا ایک سوگوار گیت سنانا چاہتا ہوں۔ یہ گیت سردیوں کی ایک ٹھنڈی
سنان گلی سے شروع ہوتا ہے۔ جس میں ایک پرانے چمچے والے مکان کی کھڑکی
میں چمک کے پیچھے کشمیری شامل میں لپٹا ہوا چہرہ ابھرتا ہے۔ نسواری آنکھوں، ناک
میں سرخ کیل اور برائوں ہونٹوں والا گرم چہرہ۔“

(”بارش میں پوکھنٹس کا رشتہ“ اراے حید)

محمد احسن فاروقی اور احمد شریف کے ہاں کرخت حقائق کے علاوہ کردار کی سطح پر عجیب طرح
کی غیر متوازن صورت حال قائل توجہ ہے۔

”نہایت معمولی چہرہ بلکہ معمولی سے بھی گرا ہوا، وحشی کنپٹیاں، چھوٹی آنکھیں، گال
پھولے ہوئے، ناک چھٹی تو نہیں مگر بہت چھوٹی۔“

یہ احسن فاروقی کے افسانے ”چتر“ کی ہیروئن کا ناک نقشہ ہے جو تھوڑی سی رد و بدل کے
ساتھ احمد شریف اور احسن فاروقی کے بیشتر نسوانی مرکزی کرداروں کی پہچان ہے۔ چاہنے والوں
اور چاہے جانے کی خواہش کرنے والوں کے سامنے مرتبے اور مردوں کا ثقافت و دلوں افسانہ
لگا رہا ہے ہاں عجیب و غریب صورتیں سامنے لاتا ہے۔ احمد شریف کے ہاں اس کی مثالیں
”گھر میں اجنبی“ اور ”چمڑ کا ڈکائی“ اور احسن فاروقی کے ہاں ”بھٹی گئی ہے“ میں ملتی ہیں۔
ایسے مرکزی کرداروں کی پیش کش افسانوی کرداروں کی سطح پر روایت کی توسیع ہے۔ محمد احسن
فاروقی نے جنسی نفسیات کے حوالے سے محبت اور بوالہوی کے دوسرے بعد تک سفر حیرت ناک
کامیابی کے ساتھ طے کیا ہے۔ اور وہ جو سادہ تر کے مجموعے ”INTIMACY“ کے بارے میں کہا
جاتا ہے:

محبت میں بوالہوی کا ذہن مطالعہ محمد احسن فاروقی کے ”افسانہ کر دیا“ پر پورا بیٹھا ہے۔ حسن
فاروقی کے افسانوں میں مٹی ہوئی تہذیب کے گم شدہ نقوش از سر نو اجاگر ہو کر افسانے میں خاص
طرح کی جادویت کا باعث بنتے ہیں۔

شوکت صدیقی کے افسانے زبان اور تکنیک کے تنوع کے باوجود سماجی انصاف کی خواہش
اور سنسنی خیزی کا شکار ہو گئے ہیں۔ اس روایت میں محمد خالد اختر، شکت صدیقی کی منفرد دریافتیں
۱۔ مجموعہ: دلی سے کہتے تھے۔

۲۔ مجموعہ: نیرا آدمی۔ راتوں کا شیر۔ کوکابی۔ کیا مگر۔

۳۔ مجموعہ: کھویا ہوا آئینہ۔ چچا عبدالباقی۔

اور مجرم کردار نگاری (محمد خالد اختر کا "چھپر" اور شوکت صدیقی کا "راتوں کا شہر"۔ "خلیفہ جی") قابل لحاظ اس لئے نہیں رہتی کہ دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں سماجی انصاف کی شدید خواہش ان کے افسانوں کو مبالغے کی حدود تک لے جاتی ہے۔ شوکت صدیقی کے بعض افسانے تو سوشلسٹ افکار کے سٹڈی سرکل کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ مثال دیکھئے "ابولہول کا سایہ" کی ابتدا الحین کے قول سے ہوتی ہے:

"انقلابی قوتوں کو جب پوری طرح ابھرنے کا موقع نہیں ملا تو وہ زندگی کے لئے زہر اب بن جاتی ہیں"۔ یہ افسانہ اسی قول کی تشریح ہے۔ بھوکے زندگی سے ہارے ہوئے زخمی سپاہی کا دن داخل رہا ہے۔ کرفیو آؤر کی رات میں اس کی آخری ہچکیاں اس افسانے کا موضوع بنی ہیں۔ ایسے جذباتی مقامات پر شوکت صدیقی اور محمد خالد اختر کے طنز کی ذہرناکی نے ان کے افسانوں کو سطحیت کا شکار کر دیا ہے۔

محمد خالد اختر کے کچھ افسانے محض کسی نہ کسی کردار کی شخصی اور فحشی زندگی کی تفصیل سامنے لاتے ہیں۔ ان کرداروں (افسانے "لائٹن" کا مستری مہتاب دین اور "مقیاس الجھٹ" کا ڈاکٹر فریب محمد) کے ساتھ افسانہ نگار کا اپنا تعلق اس نوع کے دیگر افسانہ نگاروں میں محمد خالد اختر کو انفرادیت بخشتا ہے۔

سست پرکاش سنگر بھی اس نسل سے متعلق ہے۔ اس کے ہاں یہ حادثہ گزرا ہے کہ افسانہ نگار اپنی حاضر جہاں اور ڈرامہ نگار طبیعت کی تشنگی سے ایک پلی بھی چھپانہ چھڑا سکا۔ اس طرح افسانہ نگار کی نسبتاً اوپن سطح پر کھڑی ذات کے مقابل اس کا افسانہ تشیب میں اترتا چلا گیا۔ اس طرح "ممنوعہ اشنان" اور ہم بیاباں میں ہیں" جیسے ناسمجہ افسانوں کی تمام تر دوازی جملہ بازی اور تشنگی بیان میں دب کر رہ گئی۔

راج کے افسانوں میں کرکس کی تعطیلات اور گرہے کا ماحول اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے بعض افسانے گرہے کے اثرات سے بہت دور نکل کر بھی نکلے جو غیر معمولی لمحات کی زوہاد ہیں اور محبت کے تعلقات اور نفسیاتی الجھنوں کے لاتعلقی سلسلے۔ راج کے افسانوں کی زندگی ملی جلی معاشرت کی ہے جس کے لئے اس نے کمرہ ٹھیک کا ہوتاؤ کیا ہے۔ وہ اپنے افسانوی کرداروں کو ہجوم میں سے جن کر ہجوم کے بیس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ ایسے میں راج کے موضوعات کا نیا پن اور اسلوب کی ندرت اہمیت کی حامل ہے۔

عنایت اللہ، میرزا ریاض اور یونس جلیویہ کے اکثر افسانے کرداری ہیں اور ان افسانہ

نگاروں کی جزئیات نگاری قابل توجہ ہے۔

عنایت اللہ اپنے کرداروں کے گرد پھیلی ہوئی لافعلی زندگی اور اشیاء میں سے معنی کی تلاش کرتا ہے (نمایندہ مثال: ادھوری کہانی) عنایت کے دونوں افسانوی مجموعوں ”منزل منزل دل بیکے گا“ اور ”سوز عشق جاگ“ کے بیشتر افسانے لافعلی میں تعلق کی تلاش سے متعلق ہیں۔ بعینہ یہی طریقہ کار میرزا ریاض اس وقت اختیار کر لیتا ہے جب وہ اردگرد کی پوری صورت حال کو بصر کر دار نگاری کا معنی گواہ بناتا ہے۔ اس کے افسانوی مجموعے ”اندھی میں صدا“ کے بیشتر افسانے اس کی مثال ہیں اور افسانوں میں اجادل جنسی نفسیات کا مطالعہ اور آپس میں الجھتے ہوئے شر اور معاشرتی گراہوں میں خیر کی جستجو مصوویت کی حامل ہے۔ ایک مثال: ”چکارڈ“۔

پنس جاوید (مجموعہ ”غیر ہوا کا شور“) نے اپنے افسانوی کرداروں کی زندگی کا پھیلاؤ سیٹے ہوئے خارجی ماحول سے کرداروں کی داخلی کیفیات اور محسوسات کی عکاسی کا کام لیا ہے۔ اس کی ایک مثال السانہ ”راست کی کوٹھی فصیل“ کی سسر سنانہ کی داخلی نفسیات کو مقدس آگ کے ساتھ ہم آہنگ کر دینے سے سامنے آئی ہے۔ اسی طرح ”اس رات کا درد“ تقسیم ہوتے ہوئے شہر بدین کی برکت خارجی صورت حال اور بچپن کی مصوویت (نئے بچے اور دشمنی کے تعلق کے حوالے سے) کے باہم ایک ہو جانے سے اس کی ایک مثال بنی ہے۔

اس روایت میں عاشق حسین بٹالوی (مجموعہ: سوز نام تمام) اور شمس آغا (مجموعہ: ”اندھیرے کے جگنڑ“) نے حسن و عشق کی گھسی پٹی روایتی فارمولہ کہانیوں کو نئی تدبیر کاری کے تحت چٹکادینے کی حد تک قابل توجہ بنا دیا ہے۔ عاشق حسین بٹالوی اور شمس آغا کے ہاں غم و الم کی فطرتی ترتیب عورت کی بے وفائی اور جوان جذباتوں کی اٹھان (اور ان کی مصوویت) کے حوالے سے توجہ طلب ہے۔

رداں پس پس منظر میں اختر انصاری، رام لعل، احمد یوسف اور عرش صدیقی کے ہاں موضوعات کا تنوع اور اس کی مناسبت کے ساتھ اسالیب اظہار کی نت نئی کروٹیں قابل توجہ ہیں۔ افسانہ نگاروں کے ہاں سماجی حقیقتیں، نفسیاتی الجھنیں اور معاشرتی ناہمواریاں اس کے منفرد زاویہ نظر کے تحت افسانوں میں ڈھلتی رہی ہیں۔

اختر انصاری کے افسانوں کا آغاز شدید جذباتیت کے تحت ہوا۔ افسانوی مجموعے ”اندھی دنیا“ میں افسانہ نگار ساری کائنات کو اپنی منگی میں سمجھنے لینے کی خواہش کرتا ہے۔ ”نازد“ کے

افسانوں میں یہ جذباتی اتار چڑھاؤ احتمال کی سمت آیا ہے۔ جب کہ تیسرا مجموعہ ”خونی“ توازن کی مثال ہے، اور مجموعہ ”یہ زندگی“ اس کے نمائندہ افسانوں کا مجموعہ کائنات کو طبعی میں سمجھنے لینے کی خواہش آخر آخر حلقہ در حلقہ پھیلتی اکٹا ہٹ میں سے زندگی کی اسنگ تلاش کرنے پر ٹھہری ہے۔

اختر انصاری کی خوش طبعی، مرد باری اور فحاشت پسندی اس کے ہاں موضوعات کے تنوع کے ساتھ پہچان بنی۔ افسانہ نگار کے بدلے ہوئے لہجوں اور اسالیب کی گنجائش موضوعات کے تنوع میں نکلی۔ اس کی مثالیں اختر انصاری کے دو نمونہ تازہ افسانوں سے ملاحظہ ہوں۔ یہ افسانے ”ازلی بد نصیب“ اور ”غیر مری انسان“ (مطبوعہ نقوش) ہیں۔

دونوں افسانوں کا آغاز تھری کو ابتدا میں ہی اپنی مضبوط گرفت میں لیتا ہے۔ یہ چونکا دینے والی صورت حال افسانوں کے اختتام کے بارے میں شدید گمراہ کن ہے۔ ”ازلی بد نصیب“ ازل کے ٹکے بھوکے انسان کا استعارہ ہے، جس کی خواہش ہے کہ وہ سب کچھ اپنے زور بازو سے کر گزرے اس کی مسلسل ناکامیابی ایک کامیابی کی صورت اس وقت اختیار کرنے لگتی ہیں جب اس کی لاپرواہی نکل آتی ہے۔ لیکن وہ تو چاہتا تھا کہ سب کچھ اپنے زور بازو سے کر گزرے۔ یہ کامیابی دراصل اس کی زندگی میں سب سے بڑی ناکامی کی صورت ہے۔

”غیر مری انسان“ کا ہیرو اناٹ جو دوسری جنگ عظیم میں شدید زخمی ہو کر محض اس لئے زندہ ہے کہ کہان ہنری کی خبر مل جائے کہ کس حال میں ہے لیکن جنگ اپنے شباب پر ہے، کسی کو کسی کی خبر نہیں اور جسے دراصل مر جانا چاہیے، وہ زندہ ہے۔

رام لعل کے افسانوں میں مرد اور عورت کا جنس کالف کے داخل سے آگہی حاصل کرنے کا عمل ازلی ہمار میں اس وقت چلتا ہے جب رام لعل اس دنیا کے چل چلاؤ میں فرد کو جسمانی طور پر بھی مسافر بنا دیتے ہیں (مثالیں حیرت زدہ ملا کا۔ اکھڑے ہوئے لوگ۔)

رام لعل کے ہاں یہ سفر ملٹی ڈائمینشنل معنویت کا استعارہ ہے۔ ایسا سفر جو انسان کے داخل اور خارج دونوں سطحوں پر یکساں طور پر جاری و ساری ہے۔

احمد یوسف کے اور عرش صدیقی نے مشوع موضوعات کے برتاؤ کے ساتھ ساتھ روایتی طرز

۱۔ چوتھا افسانوی مجموعہ لوگ تھہ ستوا اور دوسرے افسانے۔

۲۔ رام لعل کے مجموعے: گزرتے لمحوں کی چاپ۔ اکھڑے ہوئے لوگ۔ چراغوں کا سر۔ آوار تو پہچانو کل کی نہیں مگلی گلی۔ انتظار کے قیدی۔ انصاف نے تک۔ بی بھرتی پرانے گیت۔ آئیے (اولیں مجموعہ ۱۹۴۵ء)، معصوم

تکھوں کا بھرم ۳۔ مجموعے ”روشنائی کی کشتیاں“۔ ”آگ کے مسائے“ ۴۔ ”۲۲ کھٹے کا شہر“

اظہار سے علامت اور تجربہ کے معتدل درجہ تک سفر کیا ہے۔ ان تینوں افسانہ نگاروں کا انسانی نفسیات سے گہرا شغف اور بیان میں تکنیکی کا عنصر قائل لحاظ ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں تیسری سمت کی تلاش بھرپور معنویت کی حامل ہے۔ قمر احسن نے افسانے اس روایت میں توسیع کا باعث بنے ہیں۔ یہ گنجائش ان کے خالصتاً نئی مصلحت کے موسموں اور رنگوں کی عطا ہے۔

انور عظیم، اقبال حسین نے، عوض سعید کے اقبال مجید، ہر چرن چاولہ اور منیر احمد شیخ اپنے افسانوں میں فلسفیانہ نوعیت کے سوالات اٹھاتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے اجتماعی نفسیات کے حوالے سے لکھے گئے، افسانے کلچر اور اجتماعی ذہنیت کی تشکیل اور تعمیر کے باب میں توجہ طلب ہیں۔ انور عظیم زندگی کی بے معنویت کو کس طرح سماجی مسائل کے رد میں دکھاتا ہے اس کے افسانے ”قصہ دوسری رات کا“ سے مثال ملاحظہ کیجئے۔

”ہر طرف اندھیرا تھا، کچھ تھے اور کٹوں کے سائے تھے اور زنجیروں کی جھنکار تھی۔ سب کا رنگ ایک تھا، سب بھی ایک تھی، پکا ایک ہوا کے زوردار ہاتھوں نے کٹوں کے چہروں سے غائب ہو جالیں۔ سارے کچھ بے چہرے تھے جن کے ہاتھوں میں کٹوں کی زنجیریں تھیں، وہ بھی بے چہرہ تھے۔ بے چہرہ قافلہ ایک ہی سمت چل رہا تھا۔ اپنے گنبد کی تلاش میں جو خود ان کے اندر تھا، اور یزہ ریزہ ریت کی طرح ٹھنڈا کبرے کی طرح۔“

اقبال حسین کے ہاں اس روایت میں شہری زندگی اور اس کی مناسبت کے ساتھ ابھی ہوئی کردار نگاری قائل توجہ ہے۔

”ہم سڑک پر بیٹھے ہوئے ایسے لوگ ہیں جو شاید کسی حادثے کے خطر ہیں۔ اور انتظار سچ پوچھیے تو ہم کر نہیں سکتے بلکہ زندگی اور وقت نے سازش کر کے ہمیں ایک ایسے موڑ پر کھڑا کر دیا ہے جہاں بہر حال کسی کا انتظار ہے۔ دراصل یہ انتظار امید و بیم کے دور ہے پر وقت کی کسی سازش کا دوسرا نام ہے اور جب یہ سازش مکمل ہونے لگی تب وہ حادثہ وقوع پذیر ہو گا، اور کون جانے کہ تب بھی ہو گا یا نہیں۔“

(آگہی کے دیرانے)

۱۔ افسانوی مجموعہ: آگہی کے دیرانے

۲۔ اقبال حسین کے افسانوی مجموعے: ”کائنات“، ”آگہی کے دیرانے“، ”اُٹلی پر چھائیاں“، ”نچا ہوا ام“۔

۳۔ مجموعے سائے کا سفر، رات دھانی، ۴۔ مجموعہ: دو بیکے ہوئے لوگ

عوض سعید کے افسانوں (مجموعہ رات و آفتاب) میں انسان کی داخلی کیفیات اپنی معروضی صورت حال کے متحرک بنانے میں توجہ طلب ہیں۔ عوض سعید کا خاص موضوع انسانی ذات کا اس کی تمام جہتوں میں مطالعہ اور مشاہدہ ہے اور اس حوالے سے ”جلا وطن“ اور ”مردہ گاڑی“ نمائندہ افسانے ہیں۔

اقبال مجید کی افسانوی تدبیر کاری روایت اور جدت کا توازن سامنے لاتی ہے۔ تہذیبی اقدار کی شکست و ریخت کا سنجیدہ مطالعہ اقبال مجید کا موضوع خاص ہے نمایاں مثالوں میں ”پیٹ کا کچھڑا“ اور ”بھیکے ہوئے لوگ“ ہیں۔

ہرچن چاول کے افسانوی مجموعے ”عکس آئینے کے“ کا پس منظر برصغیر کی تقسیم کبیر اور اس کے تمام حوالے ہیں۔ ان افسانوں کا لینڈ اسکیپ میانوالی، کیمبل پور اور سرحد کی طرف دریا پار کے علاقے خصوصاً شہباز خیل اور تھلویں کا علاقہ ہے۔ اس خطہ اس کو لیے ہوئے یادوں کے طویل سلسلے ہیں اور اقدار کی شکست و ریخت پر غصہ خاندان اور نظر۔ ان افسانوں میں قوم کو خصوصی اہمیت حاصل ہے اور اس کی بنیاد غیر تقسیم ہندوستان کی یادوں پر ہے۔ نمایاں مثالوں میں ”ہند یا میرے نام کی“ اور ”چاچی گلاباں“ اور مجموعہ ”الیم“ کی کہانیاں ہیں۔

”خٹے میں اٹل رکھ کر بتانے کے لئے میں اسے پاکستان کا نام دے رہا ہوں۔ ورنہ میری ماں کے پاس ان جگہوں کا نام نہ ہندوستان اور نہ ہی پاکستان بلکہ قتل۔ کچھ۔ شہباز خیل اور میانوالی تک محدود ہے۔ وہاں کے کسی بھی ذکر سے پہلے وہ سر پر ہاتھ رکھ کر ضروری کہتی: ”ہائے رہا تو نے کیا کر دیا۔“ (عکس کے آئینے)

منیر احمد شیخ کے ہاں پاکستانیت کا حوالہ توجہ طلب بھی ہے اور بحث طلب بھی۔ افسانوں کی نمایاں مثالوں میں ”پی۔ پی۔ ایل۔ ۵۳۶“ اور ”پابوس“ ہیں اور مجموعہ: ”لمحے کی بات“ کے چتر افسانے۔

اسی روایت میں خیر اور شر کے تضاد کے حوالے سے عزیز ملک، سید انور، اختر جمال، بکھت حسن اور علی حیدر ملک نے آدھش حقیقت نگاری کی ہے۔ نمایاں مثالوں میں عزیز ملک کے ”آپ میں آپ سائیدری“، ”پاترا“ اور ”اچھری“۔ سید انور کا ”شہر کی خود کشی“۔ اختر جمال کا ”نیا کپڑا“ بکھت حسن کا ”زبان“ اور علی حیدر ملک کے دو افسانے ”تیسری آنکھ“ اور ”بے زمین بے آسمان“ ہیں۔ ان افسانوں میں قلم کے اعتبار سے داستان اور تھیل کا لہجہ اور خیر علی ایک نئی کمپوزیشن میں

۱۔ دوسرا مجموعہ ”ریت و صحرا و جہانگ“

ڈھلی ہے جب کہ عزیز ملک کے ہاں مذہبی آخر جمال اور کھت حسن کے ہاں تہذیبی سید انور اور علی حیدر ملک کے ہاں مادگی نقطہ نظر کی کسر متضاد عناصر میں مل رہی ہیں۔

ٹھوس زمین کے رشتوں اور انسانی ضرورتوں کی بات رفتہ رفتہ فلسفیانہ بحثوں سے آگے نکل گئی اور علاقائی مصیبت تک پہنچی۔ اس کے بعد زوال ڈھاکہ کا اہم پیش آیا۔ اس طویل سفر میں غلام محمد، عیشیترا، ام عمارہ اور شہزادہ منظر کے اولین افسانے بنگال کی تصویر کشی کرنے والے کردار کی مطالعے ہیں۔ ایک وقت آیا کہ عیشیترا کا دوسری موت غلام محمد کے ”رشتہ“ اور ”کرب“، مسعود اشعر کا ”ڈائب اور بڑی“، ٹھڈی بول کا ”سام عمارہ کا“، کوئلہ بھٹی نے ”راکھ“، استھانی توٹوں کی چہرہ نمائی کرنے گئے۔ ان افسانوں میں ایک مطالعہ تھا کہ اس دھرتی کو Our Sider کی آنکھ سے نہ دیکھو۔ اس دھرتی کے پاسیوں کے مسائل جاننے کی کوشش کرو۔ پہلے از وقت خطرے کا الارم تھا۔ اس ضمن میں نمایاں مثال: مسعود اشعر کا ”آنکھوں پر دیووں ہاتھ“ (مطبوعہ فنون۔ نومبر ۱۹۷۰ء) ہے اور اس کے بعد ”جلائی اے جولدی جولدی“۔ غلام محمد کا ”ایک سپاہی شخص“ اور ذین العابدین کا ”جانتے رہو“ قوام کے ان جذبوں کے عکاس افسانے ہیں جو مسلسل جبر اور مسلسل معاشی ناہمواریوں کے سبب آخر کار کردٹ لیتے ہیں۔ اور ”ملک دشمن“ کہلاتے ہیں۔

ان افسانوں میں طبقاتی جدوجہد کو ایک راستہ مل گیا تھا اور خانہ جنگی کی بنیادیں پڑتی نظر آ رہی تھیں۔ یہ بدل کی ابتدائی نشاندہی کے افسانے، یوں لگتا ہے جیسے جناح ایونو میں بیٹھ کر لکھے گئے۔ عیشیترا، غلام محمد، مسعود اشعر، ذین العابدین اور شہزادہ منظر بنگال کے پانوں کا حراج جاننے کی کوشش کر رہے تھے۔ موسوں کے رنگ اور لہروں کی سرگوشیاں بکھ بکھار رہے تھے۔ ”مسلمانوں دو جنگ یاد کرو، دونوں طرف مسلمان تھے، دونوں فوجیں ایک دوسرے پر حملہ آور ہوئیں اور ہزاروں مسلمان شہید ہوئے اور بہت خون فراہم ہوا۔“ وہ آب دیدہ ہو کر کہتا:

”وہی لوگ جو اس جنگ کے پیچھے تھے آج تمہارے درمیان موجود ہیں، انہیں پہچانو۔“
یہ ”ایک سپاہی شخص“ سے اقتباس تھا، جسے غلام محمد نے جنگ جمل کے حوالے سے لکھا۔
زوال ڈھاکہ پر انتقاد حسین (خیر۔ شہر انیسویں) غلام محمد (ناگ بھریں متوالے) اور ام عمارہ

۱۔ انسانی مجموعہ۔ جہنم میں جاتا ہے۔

۲۔ انسانی مجموعہ۔ آنکھوں پر دیووں ہاتھ۔

(امری) کے علاوہ شہزادہ مظفر اور مسعود مفتی کے افسانے توجہ طلب ہیں۔

شہزادہ مظفر نے سارے کا تجربہ زمینی رشتوں اور معاشی تاہماریوں کے حوالے سے کیا اور اسے مستقل موضوع بنایا (نمایاں مثال: ”عمیہا کہاں ہے تیرا دل“) اس اور آئندہ نسلوں کے بہتر مستقبل کی تلاش میں بھٹکتے ہوئے شہزادہ مظفر کے کردار اپنے ہی ملک میں جلا وطن ہیں (مثال: ”یو ٹوپیا“) ام عمارہ نے صورت حال کی فلسفیانہ توضیحات (بہ گناہ بے گناہی) مغربی پاکستان کے مزاج کے عین مطابق کیں جب کہ یہی حرج و مرج ذرا کہ کا سبب بنا تھا۔

مسعود مفتی زوال و احاک کا معنی گناہ تھا لیکن مذہب اور ذاتی مسفتوں نے اس سے چاہا حالات کے ساتھ مفاہمتیں کروائیں۔ مثال ”ڈرنے“ کے افسانے ہیں۔

رواں پس مظفر سے مثالیں موضوعات کے چناؤ کے ساتھ ساتھ نظریاتی اظہار کی جانب توجہ دلانے کے لئے پیش کی گئیں ورنہ موضوعات کے تحت افسانے کے رجحانات کی تقسیم ایک بے سود عمل سے زیادہ کچھ نہیں۔

سرسری جائزہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ داستان کے حوالے سے علامتی طریقہ کار کا تجربہ اردو افسانے کی ابتداء میں ہی ہوا، لیکن اس کا چلن ممکن نہ ہوا۔ نمایاں مثالیں: راشد الخیری کا افسانہ ”چار عالم“، یلدرم کا ”چرا چڑھے کی کہانی“، پریم چند کا ”گلی ڈھڑا“، محمد علی رحمانی کا ”دھوکا“، اختر حسین رائے پوری کا ”قبر کے امیر“، میرزا ادیب کے دو افسانے ”دردن تیرگی“ اور ”دل ناتواں“، حیات اللہ انصاری کا ”چچا جان“، اختر اور یحییٰ کا ”کچلیاں اور بال جبریل“، خواجہ اختر عباس کا ”تین عورتیں“، کرشن چندر کا ”عالیچہ“ اور سراج الدین ظفر کا ”تازہ“ ہیں۔

رواں پس مظفر میں تازگی کا ایک انوکھا احساس اسی روایت کے رواں پس مظفر میں براہ راست انداز بیان کے باوجود اسلوب اور موضوع کی ہم آہنگی سے پیدا ہوا۔ رواں پس مظفر کے ان افسانہ نگاروں کے ہاں موضوع کا شروع تکنیک کے ساتھ نمایاں ہو کر سامنے آیا۔ ان میں سے ہر ایک کے ہاں علامتی، استعاراتی اور تجربی تدبیر کاری کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر غلام عباس کا ”آئندہ“، کرشن چندر کے افسانے ”گڑھا“، ”عالیچہ“، ”تبت جاتے ہیں“، ہاتھ کی چوری“، ”نکی کی گولیاں“، ”شرہ سمندر“، خواجہ احمد عباس ”تین عورتیں“ اور ”اندھیرا جالا“، غلام الفلین نقوی کا ”زرد پھاڑ“، آغا اشرف کے ”بے ستون“، راج کا ”خبر کی موت“، رام نعل کا ”چاپ“ اور دیگر بہت سے افسانے، شروں کمار و ما کا ”لب یا ٹکا“، دیو بندر امر (مجموعہ) ”میت اور انگارے“ (۱۹۵۲ء) کے دو افسانے ”مردہ گھر“ اور ”کالی لٹی“ ”عرش صدیقی کا ”باہر کفن سے

پاؤں، کلام حیدری کا "صفر"، شمس قرمان کے دو افسانے "جتنی جتنی اور کتنے کی آنکھ اور" آدم کی ہڈی، مجسم الحسن رضوی کے افسانے "تھیزرے"، "لوڈ"، "چشم تراشا"، "پونس جادو کا"، "اعتراف" اور علی حیدر ملک کا "بے زمین بے آسمان" وغیرہ۔

رواں پس منظر میں سب سے اہم اور نمایاں نام انتظار حسین کا ہے۔ انتظار حسین جسے "ذہنی جلاوطن" کہا گیا۔ انور عظیم کے خیال کے مطابق یہ جلاوطن اس "میں" کو تلاش کرنے میں سرگرداں ہے جو تہذیبی بحر ان میں ماضی کی کسی اندھی گلی میں کھویا گیا۔

انتظار حسین کی یہ بلک مجموعوں "کنکری" اور "گلی کو بچے" سے ہوتی ہوئی "شہر افسوس" تک پہنچی ہے۔ زوال ڈھاکہ کے ساتھ دوسری بار ہجرت کا سامنا ہوا، جب انتظار حسین نے اسی تسلسل میں پورا اترنے والے اپنے ہوئے کئی پُرانے افسانوں کو "شہر افسوس" میں یکجا کرتے ہوئے انہیں نئے معانی سے دوچار کر دیا۔ ہجرت کے حوالے سے انتظار حسین کے ہاں خاص طرح کی Tension جاری و ساری ہے۔ انتظار حسین نے ایک زمانے میں اس سے ہٹکارا حاصل کرنا چاہا تھا اور رفتہ رفتہ "کڑی آدی" کی بے حرمتی اور تو قیری کی طرف آئے تھے اب وہاں سے واپسی بڑے شدید کے ساتھ ہوئی ہے جس کی مثالیں "شہر افسوس" کے تازہ افسانوں کے بعد "کھوئے" اور "واپس" جیسے تازہ ترین افسانے ہیں۔

محسوس ہوا ماضی نے "ٹائٹلجیا" کو تاریخ کے دھارے سے خود کو کاٹ لینے کا جتن کہا ہے لیکن کچھ لاجیکل چیزیں ایسی ہوتی ہیں جن سے انتظار حسین کٹنے کی سر توڑ کوششیں کے باوجود بچ نہیں سکتے۔ انہیں تاریخ کی طرف پیچھے لوٹ کر جانا پڑتا ہے اور انتظار حسین تو گھر کی چیزوں کو رکھے رکھے جڑیں ہلاے ہوئے محسوس کرتے ہیں پھر آخر یہ کیا کیوں نہ ہو۔

انتظار حسین نے بہت پہلے سوال اٹھایا تھا۔ "ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اس زمین کے ساتھ میرا رشتہ کیسا ہے؟"

"شہر افسوس" اور بعد کے افسانوں میں یہی سوال دہرایا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ انتظار حسین ماضی اور حال میں دو امتیاز یا جو اختلاف تلاش نہیں کرتا۔ بقول انتظار حسین پوری تاریخ حاضر نظر ہے۔ واقعہ کہ بلا لوگوں کے لئے ماضی ہوتا ہوا ہوتا ہے حاضر تا غر جاتا ہے۔ لوگ حال اور ماضی میں فرق کر کے حافظے سے محروم ہوتے چلے گئے لیکن یہ افسانہ نگار تو ہمیشہ حافظے کی تلاش میں رہا۔ اسے زندگی کی رو سے کوئی خاص دلچسپی نہیں البتہ باطن میں جو دردیں چلتی ہیں اس کا خیال

ضرور رکھتا ہے۔ یہی باطن کی غوطہ زنی اور اسلوبیاتی تنوع انتظار حسین کی پہچان ہے۔ اس کے ہاں اسلوبیاتی تنوع کے اعتراف کے ساتھ باطن کی غوطہ زنی کو نگری اور نظری پسمنظر کی کامیابی کا نام بھی دیا گیا ہے۔ لیکن انتظار حسین کے اٹھائے ہوئے سوالات کو اتنی آسانی سے رد نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ماننا کہ اس صدی کی آٹھویں دہائی میں انتظار حسین کے تصنیفات سے کہیں زیادہ اہم سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ یہ بھی درست کہ اقتصادی اور سماجی مسائل جس قدر اس دہائی میں تبدیل ہو کر سامنے آئے ہیں بقول میکن مارا لے گزشتہ دس لاکھ سالوں میں اس قدر تبدیلیاں نہیں آئیں لیکن انتظار حسین ان تبدیلیوں کا مکمل شعور رکھتا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ انتظار حسین ہر زمانے میں موجودہ معروضی صورت حال کا تجزیہ کرتا چلا آیا ہے۔ افسانہ ”دوسرا راستہ“ ایوب خانی عہد کے سیاسی جبر اور بے رحمی کا احساس لے ہوئے ہے، ”شرم الحرم“ عرب اسرائیل حوالے سے تلمیحاں ہے اور ”نینہ“ زوال ڈھاکہ کا خوبصورت عکاس۔

انتظار حسین نے ”دوسرا راستہ“ کے معاشرتی حوالے سے اٹھائے ہوئے سوالات سیاسی پھیلاؤ کے سپرد کر دیے ہیں۔ موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر یکساں دو مقام ہے جہاں سے انتظار حسین اردو انسان کے پیش منظر میں داخل ہوتے ہیں:

”لگتا ہے کوئی جلوس ہے“۔ کندہ کڑ نے اعلان کیا۔

”بادشاہ ہوا، اپنے اپنے سر امداد کر لو“۔

جو جراثیم گردن نکالے باہر دیکھ رہا تھا اس نے گردن امداد کر لی۔ سب اس طرح سٹرسٹ گئے جیسے پونٹی بن گئے ہیں۔

(”دوسرا راستہ“ سے اقتباس)

بس کی علامت یہاں ہماری اجتماعی زندگی کا زرخ اور رفتار متعین کرتی ہے اور انسانی عمل جیتے جاگتے مسائل سے آنکھیں پھٹک لینے کا ”سفید پوش“ عمل۔ انتظار حسین نے ایسے میں فرد کی انفرادی سطح پر اخلاقی جدوجہد کو بے محسوس قرار دیا ہے مثلاً ”زرد کتا“ اور ”آخری آدمی“۔ یوں انتظار حسین اور پیش منظر کے تمام افسانہ نگار ایک ہی نتیجہ پر پہنچ رہے ہیں۔ ۳۳ سالوں میں ہم نے کیا کھویا اور کیا پایا؟ پاکستان کی نظریاتی بنیادوں کے بارے میں کیا ارشاد ہوتا ہے؟ برائے کرم اس سوالوں کا جواب دیتے ہوئے پاکستان کی موجودہ معروضی صورت حال اور زوال ڈھاکہ کو مد نظر رکھا جائے اور ایسے ہی بہت سے سوالات ملسانی مسائل وغیرہ۔

۱۔ ”تھنک کی طاقت“ لڑکیوں اور بچوں میں عالمی بینک

انتظار حسین کے چند افسانے نے البتہ، قدیم طرز احساس سے عاری لوگوں کے لیے وہ اہمیت نہیں رکھتے، جس کے وہ طالب ہیں۔ ”کھوئے“ شاید انتظار حسین کو صدائے ہازشت کا اسیر کھلوائے، لیکن ”بادل“ میں قصوف کے در چاؤ اور اجتماعی کاشعور کو ساتھ لے کر مستقبل کی جانب اشارے اہمیت کے حامل ہیں۔ اس لیے میرے خیال میں شاید انتظار حسین کے بارے میں ”سوئے ہوئے آدمی کا بیان“ مستحسن ٹھہرے۔

دوسری طرف انتظار حسین اپنے بدلتے ہوئے لکھوں اور CRAFTING کے باعث آج بھی پیش نظر کے افسانہ نگار کے لیے پوچھنیچ ہے۔

یہاں یہ سوال اہمیت کا حامل ہے کہ آج کا افسانہ کس حد تک داستان سے کہانی کا لٹن سکھ سکتا ہے اور اس طور کا دربار آج کے افسانوی پیش منظر میں کیا معنی رکھتا ہے؟

اس سوال کی گنجائش اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ اردو افسانے کو یکتا اخلاقی فیم موصفات صورت حال اور جاگیرداری اخلاقیات سے مذہبی اور جنسی حقیقت نگاری (انکارے۔ شعلے) اور ترقی پسند تحریک کی طرف آنا پڑ گیا، نتیجہ زمین کے ٹکری اور اسلوبیاتی حوالوں سے کٹ جانے کے سبب کہانی کی روایت کا تسلسل مجروح ہوا اور افسانہ لوک دانش سے جی دست ہو گیا۔

انتظار حسین اس ضمن میں بدنام ہے کہ اس نے داستان کی بازیافت چاہی اور لوک دانش کی جستجو کا جواز پیش کیا اور دوسری جہ:

”افسانے کی اصل روایت داستانوں اور قصہ کہانیوں کی روایت ہے“۔

(انکار حسین)

فیز انتظار حسین نے نئے اسالیب کی جستجو کو اپنی تہذیب سے ایمان اٹھ جانے کے مترادف جانا اس پر خاصی لے دے ہوئی۔

اب ذرا دیکھا جائے کہ اس کھوئی ہوئی اسلوبیاتی پہلائی لائین کی جستجو انتظار حسین سے پہلے کہاں تک ہوئی۔ اس ضمن میں اولین مثال تو خود پریم چند کے دو افسانے ”دنیا کا سب سے انمول رتن“ اور ”شیخ محمود“ (مجموعہ: ”سو زو ملن اور سیر حدودیش“) ہیں۔

اکادہ نمایاں مثالوں میں میرزا ادیب کا افسانوی مجموعہ: ”صحرانورد کے خطوط“۔ مجنوں کور کچھوری کے طویل افسانے ”تہائی“، ”ضمن پوش“ اور ”خواب و خیال“، علی عباس حسینی کے افسانے ”رجیم بابا“ اور ”میل پری“، شفیق الرحمن کا ”قصہ پروفیسر علی بابا کا“ اور افسانوی مجموعے گلی کوچے۔ ٹکری۔ آخری آدمی۔ شرفیوس۔ کھوئے

سراج الدین ظفر کا "تلف لیلیٰ کا ایک باب" جن کی قضا بندی اور افسانوی تدبیر کاری توجہ طلب ہے۔ عزیز احمد کا افسانہ "آپ حیات" ایک اور نمایاں مثال لیکن داستان کے وسیع تر کینوس کی افسانے میں کامیاب ترین بازیافت طویل افسانے "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" میں ہوئی۔ اس افسانے میں گزشتہ تاریخ کی کامیاب ترین قضا بندی اور زمینی حوالوں سے مطابقت رکھنے والے کرداروں (تیورٹک کے حوالے سے) کی پیش کش بڑی کامیاب ہے۔ جس کا باعث عزیز احمد کا وسیع مطالعہ اور بحر پر تاریخی شعور ہے۔

شیخ صلاح الدین (صلاح الدین عادل) کے ہاں لوک داستان کی جستجو قصہ در قصہ کہانی نے جنم لیا، جس کی ایک نمایاں مثال کہانی "آدرش" (مطبوعہ "راوی") ہے۔

"آدرش" میں قصہ در قصہ کا سامنا ہے۔ ایک نیم خوابیدہ آبادی میں گھوڑوں کا فارم جہاں سبزہ زار پر چاندنی سبزے کا وصف نئی سوری ہے۔ ٹیل کی تحاپ پر گھوڑے کا رقص۔ قصہ در قصہ کہانی داستانوی حیرت کی گاڑی دُھند میں نکل جاتی ہے۔ یہاں مقصد حیات طرب ترکی تلاش ہے۔ اور کہانی کا انجام خیر اور شر کا تقابلی مطالعہ (یہ کہانی بعد از آں اُن کے ناول "خوشبو کی بھرت" کا حصہ بن گئی)۔

اس روایت میں انتظار حسین کی اہمیت یوں بھی ہے کہ اس نے داستانوی طعناں اس کی کردار نگاری اور اسالیب کا اپنے عصری خاصوں کے تحت برتاؤ کرنا چاہا ہے۔ (مثالیں: "کاپا کپ"، "جل گرے"، گھوڑے کی عمارت) لیکن اس سے ہوا یہ کہ حیرت کا ریل گاڑی جس نے آج کے سنجیدہ قاری کے پاؤں اکھڑ دیے ہیں، یہ کام انتظار حسین کے "سرکے" نے انجام دیا، یا "وہ جو کھوئے گئے" کی ساختہ صورت حالات جو حقیقت سے بہت فاصلے پر ہے۔ یہاں حقیقی اور ETHEREAL کرداروں سے "آخری آدمی" کے کردار زیادہ اہم ہیں اور ETHEREAL افسانے کی سب سے اچھی مثال "زرد کتا" ہے۔

اس طرح کی صورت حالات FANTASY کے حوالے سے یورپ میں سامنے آئی تھی۔ ایڈگر ایلن پو نے ۱۹ ویں صدی میں اس کی ابتدا کی جبکہ کلسے کی "BRAVE NEW WORLD" اور جارج آر ویل کی "1984" "خصوصی توجہ کی مستحق ہیں لیکن اگر آج کہیں FANTASY کا برتاؤ ہوگا تو اس مقام پر، جہاں آج کی حقیقتیں اور FANTASY ایک توازن قائم کریں گی۔ اس لیے کہ تجربے کی پہچان بھی ایک چیز ہے۔ آج کل عام زندگی میں آدمی کا کادروچ میں ڈھل جانا حیرت ناک رہا ہے۔ انور بکاد کے "سنڈریلا" میں تحیر کی پیش کش داستان کے تحیر کا متبادل تھی۔

اُردو افسانے کی طرح یورپ میں بھی داستان کی بازیافت تو ممکن نہ ہوئی البتہ اختصار سے طوالت کی طرف مراجعت قائل توجہ ہے۔ سادہ تر نے افسانے سے آغاز کیا اور ناول کی طرف نکل گیا بلکہ ناولوں کی سیریز لکھی (مثال۔ (IRON IN THE SOUL) آئرنس ٹوڈک ضخیم ناول لکھ رہا ہے۔ گولڈنگ، گراہم گرین اور اسٹیکس ولسن ہیں۔ ڈکٹرز نے ضخیم ناول لکھے اور معروفیت کے احساس کے تحت کوزہ مختصر ناولوں کی طرف جھل نکلا "HEART OF DARKNESS" اس کی مثال ہے۔ جب کہ "لارڈ جیم" مختصر ہے اور "یولی سیز بارہ سو صفحات پر پھیلا ہوا۔ البتہ اُردو فکشن کے بارے میں اس ضمن میں کچھ کہنا قلیل از وقت ہوگا کہ انتظار حسین یا پیش منظر کے افسانے سے کوئی نیا نام اپنے عصری حقائق، زندگی کی معنویت اور داستان کی تحریر آفرینی میں کس قدر ربط قائم کر سکے گا۔

ہمارے ہاں ۱۹ ویں صدی کے وسط میں حالی کے بعد باطن کی طرف نگاہ اٹھی۔ فکشن میں نثر پر احمد بھی اس کی رکاوٹ خاص تھے۔ ان کے نمایاں کردار کلیم، اصغری اور اکبری محض عکس و نظر کو واضح کرنے کا وسیلہ ہیں۔ نصوص کا کردار CUMPLEX نظر نہیں آتا۔ اس نے ماضی کی تمام متاع کو بیچ چورا ہے آگ دکھائی۔ جبکہ حالی نے بیرونی مغرب کی تلقین کی۔ اس طرح شاعری میں مغرب کی بیرونی ہوئی اور فکشن میں داستان کو کامل اعتنا سمجھا گیا۔ اس کی بڑی وجہ قدیم معاشرتی اقدار کی ٹوٹ بھوٹ ہے اور نئے حالات کا سامنا۔ یہاں یہ دیکھنا ضروری ہے کہ فارم اور موضوع کے وہ تجربات جو روس، فرانس، انگلستان اور امریکہ میں ہوئے، آخر ان کی نوعیت کیا ہے اور کیا ہمارے ہاں ان تجربات سے منطقت رکھنے والی صورت و حالات تھی یا محض بیرونی مغرب ہوتی رہی۔ یورپ کے یہ تجربات بد وسیلہ انگریزی زبان ہم تک پہنچے رہے۔

انیسویں صدی کا آغاز انگلستان میں بھی تجربات کے ساتھ ہوا اور یہ تجربات زیادہ تر فارم کے سلسلے میں تھے اور میدان شاعری، فکشن اور مصوری۔ ۱۸۹۰-۹۳ء کے لگ بھگ برطانیہ میں فرانسیسی اثرات ظاہر ہونے شروع ہوئے تھے۔ جے۔ اے۔ سائمن کی کتاب "شاعری میں علامتی تحریک" اس سلسلے میں اولین اہمیت کی حامل ہے۔ ڈبلیو بی پیٹس نے اس کا بھرپور مطالعہ کیا اور ایلٹ نے تو یہاں تک کہا کہ اگر وہ اس کتاب کو نہ پڑھتا تو فرانسیسی علامت نگاری کی تحریک سے نااہل رہتا۔ ایلٹ اور ایزرا پاؤڈر نے امیجری کی تحریک چلائی اور ان کا موقف علامت نگاروں سے مختلف نہیں تھا اور ان کا کہنا تھا کہ اگر زندگی بھر کی محنت سے صرف ایک "ایج" تخلیق کر لیا تو سمجھو محنت رائیگاں نہیں گئی۔ وہ خطابت کی گردن مروڑنا چاہتے تھے۔

یہ تصورات اہل علم ہاں اس صدی کی تیسری دہائی میں ظاہر ہونے شروع ہوئے، خصوصاً میراجی اور فکشن۔ ایک مقولہ جس کی مثال ہے۔

نثر میں جوزف کونرڈ نے شاعری کی دیکھا دکھی انقلاب برپا کر دیا۔ "HEART OF DARKNESS" میں علامت اور اسٹیمجری کا برتاؤ خصوصیات کا حامل ہے۔ کونرڈ کے ساتھ ڈی۔ ایچ۔ لارنس تھا جو شاعری کو چھوڑ چھاؤ فکشن کی طرف چلا آیا۔ ہری جمر نے ڈبلیو بی یٹس اور پاؤنڈ کے تجربات کو دیکھ کر اسلوبیاتی سطح پر تکنیک کے تجربے کیے۔ ان لوگوں نے اس وقت باطن کی طرف رجوع کیا جبکہ ہمارے ہاں اس وقت خارج کی طرف میلان بڑھا تھا۔ یورپ میں صنعتی بھاگ دوڑ سے گھبرا کر شاعری اور فکشن کا عمل کی طرف چل نکلے تھے۔ "HEART OF DARKNESS" کا مرکزی کردار افریقہ کے سفر پر نکلا ہے۔ دراصل یہی خارج کا سطر باطن کا سفر تھا۔ ایرائل زدولانے "ماتیں" لکھی، فارم، تکنیک اور زبان کے تجربات کے ساتھ خارج کے تاریک پہلو رقم کیے۔ یہ اسی صدی کا آخر تھا اور حقیقت پسندی کی انتہا۔ ذولا ایک ڈائری لے کر کرداروں کی چھان پچک میں نکلا، کرداروں کے مطالعہ کے ساتھ ان کی زبان اور لہجہ تک نوٹ کرتا۔ برطانیہ میں ڈکنز نے بھی کچھ تھوڑے عرصہ کے لیے کیا تھا۔ یہ تاج برطانیہ کے دھرتی پر سورج نہ غروب ہونے کا زمانہ تھا۔ ڈکنز نے اس وقت معاشرے کے ٹھکرائے ہوئے لوگوں کو موضوع بنایا جس کے سبب وہ آج روس میں دنیا بھر کے دیگر ادیبوں کی نسبت زیادہ مقبول ہے۔ انگلستان میں اس پیش کش کی ابتدائی مثالیں ڈیٹیل ڈی فو کے ہاں ملتی ہیں۔ اس کی مشہور تصنیف "MOLL FLANDERES" کا مرکزی کردار ایک سب ترش طوائف ہے۔ بودلیئر نے "بدی کے مہول" لکھ کر ایک زمانے کو اپنے خلاف کر لیا۔ فرد کے تاریک براعظم کو پیش کرنے کے لئے نئے اسلوب انکھار کی ضرورت تھی۔ سو فارم، تکنیک اور زبان کے دربارے کی سطح پر تجربات ہوئے جس کی مثالیں رامبو اور ہمارے کے ہاں ملتی ہیں۔ سب نے ایک آواز میں ملائی کہ "خطابت کا خاتمہ ہونا چاہیے"۔ اور خطیب طبقہ تھا، جو سفید پوشی کی علامت ہے اور جس کا دوسرا نام منافقت ہے۔

۱۔ اس کی آخری دور کی غنموں کا مجموعہ جو مکتبہ داروں نے شائع کیا۔

پس منظر اور رواں پس منظر کے اس مختصر جائزے کے تحت ہماری افسانوی روایت کا خلاصہ
کچھ یوں ہوگا:

سید احمد خاں کی عقلیت پسندی اور نڈر احمد کی مقصدیت نے اردو نثر کے طرۂ امتیاز
(شعریت) پر کاری ضرب لگائی۔ یہ اردو نگاروں کا ماضی قریب تھا۔ سرشار اور یلدرم نے ایسے میں
”جذبہ“ اور ”شعریت“ کی بازیافت چاہی۔ ”الف لیلیٰ“ (۱۹۰۱ء) اور یلدرم (نثر بہت دوطن)
مطبوعہ: ۱۹۰۶ء) نے رومانی مثالیت کو رواج دیا۔ دوسری طرف ”عقلیت پسندی“ اور
”مقصدیت“ کی EXTENSION پر ہم چند کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ پریم چند نے ”عقلیت
پسندی“ اور ”مقصدیت“ میں اصلاح اور قومیت کا تصور شامل کر دیا۔ یوں آدرش حقیقت پسندی
(سلطان حیدر جوش) اور ”رومانی مثالیت“ (نیاز فتح پوری) کی دو الگ الگ دھاراں بننے لگیں۔
پس منظر کی ترتیب کچھ یوں ہوگئی:

نقشِ اولین: یلدرم اور پریم چند کے دو قطبین ... رومانی مثالیت اور مقصدی
حقیقت نگاری دو مقام ہے جہاں پریم چند اور یلدرم کے CAMP FOLLOWERS سبکا
ہوتے ہیں۔

سلطان حیدر جوش ہمارے اس کی روایت میں آدرش حقیقت نگاری۔
ترجمہ نگاروں کی نسل، موضوعات اور تدبیر کاری کے نئے افسانے۔

پروفیسر محمد عجیب کا افسانوی مجموعہ ”کیسیا گر“ اور ”انکا دے“ (حوتہ احمد علی) کی روایت۔
 نفسیات کا درود۔۔۔ فرائیڈ۔۔۔ ڈی۔ ایچ لارنس اور تکنیک کا تنوع۔۔۔ طبقاتی تضاد کا شعور۔
 سیاسی جدوجہد کا نیا مرحلہ۔

۱۹۴۷ء آزادی کی مہم اور افسانے میں سیاسی پس منظر کی تبدیلی کا احساس۔۔۔ یہاں شعوری
 اور لاشعوری سطح پر جمہوری اور محکومی کی جھڑپاٹ اور بے زاری کے مقابلے میں آزادی کا احساس
 نئے فکر کی سانچوں کی منصوبہ بندی کرتا ہے۔

ملک کی تقسیم، نفسانات اور مشترک وطنیت کے تصور کے ٹکڑے جانے کا غم ناک احساس۔۔۔
 یہ افسانے کا زعمہ پس منظر ہے۔ رواں پس منظر میں صدیوں کی مشترک تہذیب کا عظیم
 مرثیہ بھی جنم لے سکتا تھا اور فرد کا عظیم رزمیہ بھی لیکن دونوں اطراف کے انسانے میں ترقی پسند
 تحریک نے انقلابیت کی سرپرستی فرمائی، نتیجہ رواں پس منظر کا بیشتر افسانہ پوچھ جذباتیت کا شکار
 ہو گیا اس میں خصوصاً ”محب الوطنی“ کی فربہ بازی اور ”ہندوستانی ادب“ اور ”پاکستانی ادب“ کی
 منصوبہ بندی کے حوالے سے ایک سطح پر آزادی کے بعد مایوسی و محرومی اور افلاس کے اظہار ہوئے
 سوالات اور جواب میں تقسیم کا جذباتی انداز میں جواز پیش کرتے کرتے بیشتر انسانے پر رقت
 طاری ہو گئی۔

قوی سطح پر تخلیقی عمل کا پہلا فیراپسے ہی متضاد میلانات اور نظریات کا ہوتا ہے جو ۱۹۴۷ء کی
 تقسیم کے بعد ہماری زندگی اور ادب میں ظاہر ہوئے۔

دوسرے فیئر میں خیر اور شر کا تضاد، ایک ”Chaos“ کی صورت اختیار کر کے آگہی کے لئے
 جہانوں کے دروا کرتا ہے، ایسے میں فرد اجتماعی سطح پر اپنی شناخت کے سرطے سے گزر جاتا ہے یہی
 وہ مقام ہے جہاں اپنے حوالوں اور زمینی نو باس کے ساتھ نزول تخلیقی عمل ظہور پاتا ہے۔

تقسیم کبیر سے ۱۹۶۵ء کی جنگ تک ایک ”Chaos“ کی صورت پیدا ہوئی جس کے مثبت
 نتائج بڑی طاقتوں کے زیر اثر قوی سطح پر صلح معافی کی نذر ہو گئے۔

ہوتا یہ چاہئے تھا کہ آزادی کے بعد دونوں اطراف کے انسانے میں نئے تجربات اور نفسی
 کیفیات کے مثبت اور حقیقی اثرات کا حقیقت پسندانہ توازن ظہور پاتا لیکن اس طرز احساس کا
 اور اک رواں پس منظر کے افسانے میں بہت کم ممکن ہو سکا۔ اس کی ایک وجہ مشترک وطنیت کا
 تصور تھا جو دم توڑ چکے کے باوجود نہ انے کھینچے والوں کے پاس تصورات کی صورت اختیار کر گیا اور
 دوسری طرف نئے افسانہ نگار کی نہ تو معاشرے کی بدلتی ہوئی اقدار پر پوری گرفت تھی اور نہ ہی وہ

آزاد خیالی کے ساتھ اجتماعی نفسیات کا تجربہ تخلیق کرنے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ اس کا اپنا جواز کن حواوس سے ممکن تھا؟ اس کا اسے علم نہ تھا۔ وہ اپنے آباؤ اجداد کے گناہ اور ثواب "Own" کرتا رہا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ رواں پس منظر کا افسانہ نگار محسوساتی اور اعلیٰ کی سطح پر ماضی کے حقیقت پسند، زردمانی یا ترٹی پسند "Camps" میں پناہ گزین ہو گیا۔

زوال و حاکم آتے آتے ہماری سمجھ میں بھی نہیں آیا کہ سرزمین پاکستان یا ہندوستان، ان کی مختلف النوع قومیتوں اور لسانی مسائل پر اپنے شعور کی گرفت کیسے مضبوط کریں۔ اس بڑے سانحہ کے ساتھ پاکستان میں ان سر نو اپنی دریافت کے سوال نے سراٹھایا۔ اپنی جڑوں کی تلاش شروع ہوئی۔

"زمین سے ہمارا رشتہ کیا ہے؟" جہت پہلے انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر نے یہ سوال اٹھایا تھا۔ اب نئے حالات میں اس سوال کا جواب بہت آسان تھا لیکن مسئلہ یہ درپیش تھا کہ پہل کون کرے؟ پھر روحانی قومیت کے سوالات تھے۔ پرانے عقائد اور نظریات کی بنیادیں مل رہی تھیں۔

سیاسی روحانی واردات ہے جو پیش منظر کے انسانہ نگار کو مقام حیرت تک پہنچاتی ہے۔ پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ گزشتہ پچاس ساٹھ برسوں میں اردو انسانہ مصطلحین اور مجاہدین کے درمیان کھینچا تانی میں جگہ جگہ سے ادھر گیا ہے۔ سماجی سطح پر مصطلحین نے زور مارا اور سیاسی، معاشی جدوجہد کے تحت مجاہدین نے۔ یہ بہت لمبا عرصہ ہے جس میں انسانہ، سماج دشمن، وطن دشمن اور انسانیت دشمن عناصر کے خلاف محاذ آرائی میں مصروف رہا ہے۔

پیش منظر کا انسانہ نگار مقام حیرت سے چلا اور اپنی ذات کے سفر پر نکلا۔ ایسا سفر جس میں اپنے مشاہدے تھے اور اپنے خواب۔ افسانوی پیش منظر میں نئے رجحانات، نئی تدبیر کاری، اسلوبیاتی سطح پر تجربے اور لفظ کا نیا رتار۔ اس حکیم تر روحانی اور فکری واردات کا نتیجہ ہے اور اس کا پس منظر سیاسی اور معاشرتی مسائل کا لامتناہی سلسلہ۔

اُردو افسانے میں زبان کا دربار

اس مظرے کی پیش کش زبان کے دربارے کی سطح پر بھی ذمہ روایات کی نشان دہی کرتی

ہے۔

مقصود حقیقت نگاری ہے جب کہانی کہنے کی داستانوی روایت کو اس کے منطقی اہم تک
کا بچا دیا، تب ہندو اور شعریت کی بازیافت کے ساتھ رومانی مشابہت کو رواج ملا۔ ہندوستانی کلشن
میں رومان کا دایا میٹر یا رابندر ناتھ ٹیگور تھا۔ اس کے دونوں ابتدائی افسانوی مجموعوں Hungry
Stones اور Mashi کے اثرات اردو افسانے میں نمایاں ہوئے اور ٹیگور کی ڈورس حیرت
پوری ہندوستانی کلشن پر چھا گئی۔

زبان کے دربارے کی سطح پر پہلی بھرپور روایت یلدرم اور نیاز کی ہندوایت و شعریت،
تصویریت اور نفسی سے مملو نثری روایت ہے۔

”آسمان پر قوس قزح نکلی ہوئی تھی جس کے کنارے سمندر سے آکر ملتے معلوم
ہوتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ قوس قزح کی لکڑی کا یہ ٹکڑا ہے کہ جسے رنگ کی
لطاقت سے لگاؤ نہ ہو وہ یہاں نہ ہے۔“

”تیرا ایک ہوا چاک سرسراہٹ سے اس کی طرف گیا اور گردن میں گھس گیا۔“
”اس کے دل میں ایک طغیان خروار اٹھا۔ جس کی تمام حیثیت کڈائی سے گویا نئے
نوش کے بچے نکل رہے تھے۔“

بلدرم، نیاز اور تپسی رام پوری کے ہاں تارس کی مشاس اور ملاوت کے ساتھ عربی کی فصاحت نمایاں ہے۔ اس میں پھیلاؤ کی خاصی گنجائش تھی جس سے بعد میں قرۃ العین حیدر اور اے۔ عید نے فائدہ اٹھایا۔ نیاز فتح پوری کے ہاں جو گہرائی بعد میں پیدا ہوئی اس کا باعث اس روایت میں غراہت کا بتدریج کم ہونا تھا جو عربیت کے غلبہ سے پیدا ہوئی تھی۔ قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، بلطف الدین احمد اور نصیر حسین خیال سے ہوتی ہوئی یہ اسلوبیاتی روایت قرۃ العین حیدر اور اے۔ عید کے ہاں ایک سیار میں داخل ہوئی۔

دوسری بھرپور روایت کی پہلائی لائن حوام میں بھی اس کی اٹھان ہندوستان کی حوامی بولیوں سے ہوئی۔ دراصل یہ ہندوستان۔ کچا شریف وحشی "Noble Savage" کی زبان تھی۔ افسانے میں اس کی دو صورتوں نے اظہار پایا۔ پہلی صورت زبان کے روزمرہ کے حوالے سے سامنے آئی۔ یہ صاف اور سادہ زبان تھی جس میں آخر آخر (پریم چند کے ہاں) شکر ت آمیز ہندی کے اثرات نمایاں ہو جاتے ہیں اس زبان کا ابتدائی رنگ ملاحظہ ہو:

"دو پادھری نے میری طرف آنکھیں اٹھائیں۔ چلیوں کی جگہ دل رکھا ہوا تھا۔"

(افسانہ "میر و مٹی" از پریم چند سے اقتباس)

اس کی خوبصورت مثالیں علی عباس حسینی، اور اعظم کرپوری کے ہاں ملتی ہیں۔ علی عباس حسینی کے قلم افسانے: "سکھی"، "سو بگھے"، اور "سیلاب کی راعیں" اور اعظم کرپوری کے موضوع پارہ طبع غازی پور (یو۔ پی) کے لینڈ اسکپ سے متعلق افسانے اس کی مثالیں ہیں۔

ملیکزہ کی عقلیت پسندی اور نذیر احمد کی مقصدی حقیقت نگاری کی عمارت زبان کے اس دربارے کی روایت پر قائم ہے۔ پریم چند نے اس میں "قومیت" کا اضافہ کیا تو جذباتیت راہ پا گئی:

"اسے وہ بات یاد آگئی۔ گہرے ہو کر بولی:

"میرے لئے بھی کچھ لائیں؟"

میں "ہاں ایک بہت اچھی چیز لائی ہوں۔"

دو پادھری: "کیا ہے۔۔۔ دیکھوں۔"

میں "پہلے جھ جاؤ۔"

دو پادھری: "سہاگ کی چھری ہوگی۔"

میں "نہیں۔ اس سے اچھی۔"

دو پادھری: "ٹھا کر جی کی مورتی؟"

میں ”نہیں۔ اس سے بھی اچھی۔“

دوایا ”میرے پرانے آدمی کی کچھ خبر۔“

میں ”نہیں، اس سے بھی اچھی۔“

دوایا ”تو کیا وہ باہر کھڑے ہیں؟“

یہ کہہ کر وہ جتنا باندھوشت سے اٹھی کہ دروازہ پر جا کر چٹت جی کا خیر مقدم کرے۔ مگر ضعف نے دل کی آرزو نہ ٹکٹے دی۔ تین بار سنبھلی اور تین بار گری تب میں نے اس کا سراپے زانو پر رکھ لیا اور آ پگل سے ہوا کرنے لگی۔“

(”میرے دو بلیں“ سے اقتباس)

ترقی پسند افسانہ نگاروں کی اکثریت کو اپنے ”مٹی فستق“ کی پابندی کے باعث یہ اسلوب اظہار مناسب معلوم ہوا۔ پریم چند اور اس کے Camp followers کے فوراً بعد اس زبان کے فوری چناؤ کی مثالیں اقبال سنگھ، ملک راج آنند، سجاد ظہیر اور جنگل کشور شلا (السانہ: ”ایک دن“) کے ہاں مل جاتی ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اور ابراہیم جلیس نے بھی زبان کے دربارے میں اسی کو بنیاد بنایا۔

زبان کی اس اسلوبیاتی روایت کی دوسری نہت (سرت چندر چیز جی کے حوالے سے) اردو ادبیات کی روایت کی جذباتیت کے ٹوٹنے سے سامنے آئی۔ سرت چندر چیز جی نے بنگال کے شہری سماج کی پیش کش (Draught) میں اسی زبان کو بنیاد بنایا۔ اردو انسانے میں حامد علی خاں، جلیل قدوائی، سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی اس روایت کے نمایاں نام ہیں۔ اس اسلوبیاتی پرست کی بنیاد بھی عوامی بولیاں ہی بنی ہیں لیکن یہاں Noble Savage کے گنوار پن اور زومانی جذباتیت کی بجائے خارجیت کا عنصر غالب ہے۔ اسکا شہری لہجہ فقرا فقرا ہے اور اختصار اس کی نمایاں خوبی۔ اس اسلوبیاتی روایت میں مختصر افسانہ لکھنے کے تجربات منٹو، سرت چندر، اور گرجی سنگھ نے کیے۔

”یہ رنگ برنگی عورتیں مکانوں میں کپکپے ہوئے پھلوں کی مانند لٹکتی رہتی ہیں
آپ نیچے سے ڈھیلیاں پھیرا کر انہیں گرا سکتے ہیں۔“

(”پہچان“ از منٹو سے اقتباس)

عام طور پر اس زبان میں ایسی تشبیہات جن میں بظاہر کوئی تیا پن نہ ہو، قابل توجہ نہیں رہتیں۔

لیکن منشا اور عصمت چغتائی کے ذہن میں تھوڑے موزوں ترین مباحثیں اور مشابہتیں تلاش کر کے تشبیہ کو مفہوم اور تجربے کی گہرائی بخش دی ہے۔

زبان کے دربارے کی ایک بھرپور روایت نے چوہدری محمد علی رد دلوئی کے افسانوں میں جنم لیا۔ یہ حیثیت اسٹاکسٹ محمد علی رد دلوئی کا نام یلدرم اور پریم چند کے بعد سب سے نمایاں ہے۔ رد دلوئی کے ہاں قدیم روایات سے جذباتی نگاہ اور دینی وابستگی ایک منفرد نثری آہنگ میں داخل کئے ہیں۔ یہ داستان کی نثری روایت کی بازیافت ہے جس میں محمد علی رد دلوئی نے اپنی انفرادیت زبان کے برجستہ استعمال کے ساتھ ساتھ قلم کے شوخ و شگ Stroke اور مزاج کے ہانکپن سے پیدا کی ہے۔ محمد علی رد دلوئی Paradoxes کا بارشاہ ہے:

”سینے صاحب، میں کہانی لکھتا نہیں ہوں، کہانی کہتا ہوں، ابھی معلوم ہو تو سنتے جانیے۔“
اندروالا: سنو بی، جو تم اور صغیر جو پر دے سے لگے گھڑیوں باتیں کرتے ہو اور جو کوئی کچھ کہہ دے؟“

ناجو: بھال ہے جو کوئی کچھ کہہ دے۔ کرتے نہیں تو ذکر کس کا، بھلا مجھ سے آٹھ سال چھوٹا اور بھرہ تو مجھے بچی کہتا ہے۔
اندروالا: تم ہنسنے زیادہ لگی ہو۔
ناجو: ہنسی آتی ہے تو کوئی کیا کرے۔“

(”دھوا“)

”راستے میں چھوٹا بھول کھلا تھا کہ مسافروں کو دیکھے گا۔ گدھا آیا اور اس کو چر گیا۔“
(”مشکول بحر شاہ فقیر“ سے اقتباس)

آگے چل کر زبان کے دربارے کی اس روایت میں F منشی عبدالستار کا نام ابھر کر سامنے آیا۔ زبان کی پانچویں نر و یلدرم اور پریم چند کے Camp Followers نے تشکیل کی یہ آدرش حقیقت نگاری اور رد دمانی لہجے کی باہم آمیزش تھی۔ اس کی ابتدائی مثال خواجہ حسن نظامی کے ہاں (افسانہ: ”بہرا شہزادہ“) ظاہر ہوئی تھی۔ اس روایت میں حسن نظامی کا لہجہ مغل زوال کے حوالے سے شکوہ الفاظ اور تہ دباری کا حامل تھا۔

زبان کے دربارے کی سطح پر دو ماں اور حقیقت پسندی کا یہ ملاپ ملک وراج آئند سے ہوتا ہوا کرشن چندر کے ہاں ظاہر ہوا اور معیار قائم کر گیا۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں آدرش حقیقت

نگاری، رومانیت کے ریاض شعریات اور نفسی کی دریافت کرتی ہے:
 ”رنگی مجھ سے شادی کرو گی۔“

چلتی ہوئی فاسٹ لوکل کا طوفانی شور۔ پیسے مہیب آواز کھٹکھٹاتے ہوئے۔ اس
 آوازوں کی ہیبت ناک گونج میں ایک تنکے کی طرح فکسی کی آرزو کھنور میں چکر کھاتی
 ہوتی۔ پھر شور ختم کیا۔ گاڑی چلی گئی۔ یکا یک سنا بہت بڑھ گیا۔

”رنگی نے کوئی جواب نہ دیا۔ وہ ریل کی پٹری پار کرنے لگی۔ ریل کی پٹری
 پار کر کے وہ دوسری طرف چلے گئے۔ ایک چھوٹی سے پگڈنڈی ایک خالی نشیمن
 سے گزر کر اسٹیشن جانے والی سڑک سے مل جاتی تھی۔“

رنگی نے وہ چھوٹی سی پگڈنڈی بھی پار کر لی۔ اب وہ سڑک پر آگئی پھر بھی کچھ
 نہ بولی۔ لکھی ایک مجرم کی طرف سر جھکائے اس کے ساتھ ساتھ چلا رہا۔ ماہم کا
 اسٹیشن قریب آ رہا تھا۔“

(”رنگی“، از کرشن چندر)

کرشن چندر جذبات کی Sublime صورتوں پر تو قادر ہے لیکن اس کا نثری اسلوب پھیلاؤ
 کی طرف مائل رہا ہے، جس کے سبب بے جا طوالت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ کرشن چندر کے
 حوالے سے اس اسلوبیاتی روایت کا اثر قبول کرنے والوں میں رواں پس منظر کے نو ترقی پسند
 انسان نگاروں کی بڑی تعداد ہے۔

زبان کی چھٹی بھرپور اسلوبیاتی روایت نے چیخوف کے عالمگیر اثرات کے تحت اردو
 افسانے میں جنم لیا۔ یہ زبان کے عقلی امکانات کی دریافت کرنے کی روایت ہے۔ یہ اسلوب ظاہر
 میں باطن کو دیکھنے اور دکھانے کے تخلیقی عمل کی ضرورت ظہور ہے۔ اس میں نثر کی موسیقیت
 موضوعات کے ساتھ یکجا ہو کر شاعرانہ سطحوں کو چھونے لگ جاتی ہے۔ اس اسلوبیاتی روایت کی
 داغ بیل ہندوستانی فکشن میں راجا راؤ^۱ سے پڑی۔

”SHE WAS NERVOUS AND TREMBLED OVER AND SAY
 BETWEEN HER SOBS, ”ON, MOTHER“.

۱۔ ریاست میسور کا کہانی کار۔ اول ”KANTHAPURA“ (مطبوعہ ۱۹۳۸ء) مہاتندر افسانہ ”جادوئی“ جو

سب سے پہلے رسالہ ”آشیاء“ میں چھپا۔

THE CARTMAN ASKED ME TO GET IN. I JUMPED INTO
THE CART WITH A HAVY HERT.

"HOI HOI " CRIED THE CARTMAN, AND THE
BULLOCKS STEPPED INTO THE RIVER

TILL WE WERE ON THE OTHER BANK I COULD SEE
JAVNI SITTING ON A ROCK AND LOOKING LOWARDS US, IN
MY SOUL, I STILL SEEMED TO HEAR HER SOBS A HUGE
PEEPAL ROSE BEHIND HER, AND ACROSS THE BLUE
WATERS OF THE RIVER AND THE VAST SKY ABOVE HER,
SHE SEEMED SO SMALL, SO INSIGNIFICANT

("JAVNI" .. RAJA RAO)

اردو افسانے میں زبان کے اس دورے کی ابتدائی مثالیں راجندر سنگھ بیدی اور غلام عباس کے ہاں ظاہر ہوئیں۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں قصور کے ظاہر میں باطن کی جھٹک دیکھنے اور دکھانے کا تخلیقی عمل تخلیقی امکانات کو روشن کرتا چلا گیا ہے البتہ زندگی جو باس اور ہندوستانی اساطیر کی انوٹ سلائی لائن اس میں بیدی کی انفرادیت ہے۔ اس روایت میں استعاراتی تدبیر کاری کی مثالیں "گرہن" (بیدی) اور "آئندی" (غلام عباس) ہیں۔ اس اسلوب کی نرم و لطیف مڑتی اور باہم الجھتی راہداریاں تخلیقی عمل کے دوران رفتہ رفتہ دیو مالائی عناصر (بیدی) اور شائستگی اور عداوت (غلام عباس) کو جگہ دیتی ہیں جو ہر دو افسانہ نگاروں کی انفرادیت ٹھہری۔

اردو افسانے میں دو ان زبان کی ان بھرپور اسلوبیاتی روایات کے علاوہ بھی نئے امکانات کی تلاش جاری رہی۔ البتہ منہو کا استعاراتی افسانہ "ٹھہرے" کرشن چندر (عالیچہ، التا و رست ہاتھ کی چوری۔ گڑھا۔ نہت جاتے ہیں۔ نیکی کی گولیاں) اور میرزا ادیب (دل ناتواں۔ دردی تیرگی) کے علامتی افسانے۔ "آہ دوست" (قرۃ العین حیدر) اور "تردہ سمندر" (کرشن چندر) جیسے کامیاب تجربی افسانے بھرپور اسلوبیاتی روایات کی داغ بیل ڈالنے میں ناکام رہے۔ اسی طرح اختر اور یزیدی کے "کچلیاں اور پال جبریل" کی اساطیری اشاریت، عزیز احمد کا "تصہر شیخ" اور انتظار حسین کا زرد گٹا۔ اپنے لغو خدائی لہجہ کا چلن نہ کر سکے۔

عزیز احمد، شیخ صلاح الدین اور انتظار حسین داستانوں اسلوب کے REVIVAL میں

تاکام ہوئے۔

اشرف صہجی کے افسانوں میں دلی کی ہکسالی زبان کا پاکیزہ روپ:
 "میں عورت ذات پر دے کی بیٹھنے والی ٹھیری۔ میرا تو ذکر کیا، تقدیر سے جس کے
 پلے بندھی، وہ بھی ایسے گھر گھسنے ہیں کہ باہر جانے کے نام سے دشمنوں کا ڈرا حال ہو
 جاتا ہے۔ دس برس سے خاتمے میں روپے کے نوکر تھے۔ صاحب نے کہیں باہر کی
 ہڈی کر دی۔ بس پھر کیا تھا دختر سے جو آئے تو بخار چڑھا آیا۔ دست چھوٹ گئے۔
 لٹاں جان نے جو نہا، تو سا گھر سر پر اٹھالیا: تھلسا لگے ایسی نوکری کو، مہر دے کہے
 تھے یہ تمیں زردیلی۔ بڑا جونا مرگ پر دینیں بیچنے والا آیا۔ اس ہندی کا ایک تو پھونسرا
 ہے۔ ناہا ہا، مجھے اپنے بچے کی جان پیاری ہے، روزگار پیارا نہیں۔"

(سفرِ دل کا" سے اقتباس)

عزیز ملک (پاترا۔ اجھری۔ آپ میں آپ ساندھی) کے ہاں ہوشیار پور کی لوک ایمائیت
 کے ظہور کا باعث بنی، لیکن ہکسالی کی تمام ستانت اور پاکیزگی کو برقرار رکھتے ہوئے بھی افسانے میں
 روایت کو جنم دے سکی۔ اسی طرح انور سجاد کی اجھری اوقاف نگاری نے کی نثر ہنری روایت میں نہ
 دخل سکی۔

زبان کے دربارے کی سطح پر ان آخر الذکر ناکامیوں کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ زبان کو اس کی
 باطنی اور تاسیاتی نشوونما کے بغیر بدلنے کی کوشش کی گئی اور یہ حرکت اس وقت سرزد ہوتی ہے جب
 اسباب میں بنیادی نوعیت کی ترامیم اور اضافے کرنے سے پہلے زبان کی روایت کو نہیں سمجھا جاتا
 اور یہ نہیں دیکھا جاتا کہ ان لسانی تفکیکات کی ماضی کے اجتماعی تجربے اور اجتماعی شخصیت سے کوئی
 نسبت ہے بھی یا نہیں۔

ہندوستان میں تصوف کی باقاعدہ فکری بنیادیں ہونے کے باوجود داراشکوہ کی شکست سے
 یہ صورتِ حالات سامنے آئی کہ "سب دس" کی صوفیانہ تمثیل خواہ ہندوستان کے ایک بہت بڑے
 طبقہ کے لیے "راز" بن گئی۔ گاری تصوف کی اصطلاحوں اور وارداتوں سے دور ہونے کے سبب

مجموعے غبارِ کاروں۔ دلی کی چند عجیب بہتیاں (ہر دو کتابیں۔ خاکے اور افسانے)

ج اور سجاد کے اس سکتہ خیز اور خطا کے ساتھ فانی یا مہدیہ اوقاف کا استعمال ملتا ہے۔ البتہ اوقاف نگاری کے دیگر
 انوار مثلاً ابد، تھیلیہ، بدخیز اور قوسن کا دربار انجس ملک اور نہ ہی مکالمہ کے لیے واریں کا برتاؤ ہوا، بلکہ ایک طویل
 خط کے بعد مکالمہ کی ابتدا ہوتی ہے۔

”مُحْسِن کی ہزاؤ“، ”وصال کا چھٹی“ اور ”مُحْسِن کی انگلی“ سے کچھ بھی مُراد نہ لے سکا اور اسے واقعات کی صوفیانہ تشریح کی ضرورت پیش آئی۔ دوسری طرف علمی اور اسلوبیاتی سطح پر اس کے دُورس اثرات میر تقی میر کے علاوہ پورے دو سو سال بعد آنے والی تعینف ”فسانہ آزاد“ تک نظر آتے ہیں۔

دوسری طرف ترقی پسند تحریک کے تحت زبان کے دُستارے کی سطح پر حقیقت پسندی کا اظہار ہوا کہ جذبے کی آمیزش کے بغیر خارج کی اشیاء کی فہرست سازی عمل میں آئی یا یوں کہیے کہ شے کی جزوی خصوصیات بہم پہنچائی گئیں، جبکہ دوسری لہر جذبے کے ذریعہ لفظ کے برتاؤ کی سطح پر ایسا بہت کم ہوا کہ لفظ کے حوالوں سے تحریر کرنے کی کوشش کی گئی ہو، جس کی ایک مثال راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ”جو گیا“ سے ملتی ہے جہاں لفظ رنگ ہیں اور رنگ جذبات کی چہرہ نمائی کرتے ہیں۔ حقیقت پسندی کے تحت عکاسی استعدادوں کا کمال پر اور لفظ کا برتاؤ نشان کی حدود سے آگے نہ نکل سکا۔ اس کی وجہ یہی تھی کہ نثر میں بیان کو حد سے زیادہ اہمیت دی گئی یا جذبے کے برتاؤ کے سلسلے میں انسانہ نگار عوامی سطح سے ذرا اونچا نہ اٹھ سکا، خیال محض کی نثر کیسے وجود میں آئے؟ اُردو میں گور کی، کانٹ اور ٹیگور کا ترجمہ تو ممکن ہے۔ مارسل پروست یا استاں وال کا ترجمہ ممکن نہیں۔ اس لیے کہ ہر دو جذبات کا تجربہ فکر محض کی زبان میں کرتے ہیں جب کہ ہمارے ہاں آج تک فکر محض کی زبان کی کوئی روایت پنپ ہی نہیں سکی۔

محمد حسین آزاد کے ہاں اُردو زبان کی تنگ دامانی قوتِ عہدہ کی تسکین نہیں کر پاتی۔ تحلیل کا زور و شور ابہت قابلِ لحاظ ہے جس کے سبب نیم خوابی کی کیفیت کا اظہار حد درجہ کمال تک پہنچ گیا اور ابوالکلام آزاد ہیں جن کے لہجے کی کھنک نیاز فتح پوری کے ہاں زمرے رومان میں ڈھل گئی۔ زبان کے دُستارے کی سطح پر مل کر یہی کچھ زور مارا گیا۔

رہا آج کے افسانوں میں زبان کے دُستارے کا سوال تو اُس کا جہم ہمارے آج طرز احساس سے ہو گا۔ ایسی زبان جو فکری اور تہذیبی سطح پر نت نئی تبدیلیوں کو اپنے اندر کھپانے کی چل رکتی ہو۔

پیش منظر کے افسانہ نگار کو طرز احساس کی تبدیلیاں محسوس کرنا ہوں گی اور پھر پرانے جذباتی نظام کو نیا پرانا کرنے کی ضرورت بھی پیش آئے گی۔

پیش منظر کا افسانہ نگار ان موجود اسلوبیاتی روایات کی حدود سے غولی آگاہ ہے اس لئے نئی تدبیر کاری کا جتن کرنا، رواں پس منظر کو رو کرنا ہے تاکہ زعمہ روایت میں پھیلاؤ کی گنجائش

نکلے۔ یہی روایت سے انحراف کل روایت کی توسیع ظہر ہے۔

پس منظر اور پیش منظر کے افسانے کا واضح فرق اسلوبیاتی سطح پر یک رخے انب نے اور ہم جہت انب نوی تدبیر کاری کا ہے۔ تشبیہ اور نشان یا اشارہ، پس منظر کے اظہار کا وسیلہ ہیں اور استعارہ پیش منظر کے اظہار کا وسیلہ جبکہ تشبیہ یا اشارہ کی معنوی وسعت استعارے کے مقابلے میں بہت محدود ہے۔

ڈمی ایچ لارنس کا "لیڈی جنرل لیز لوز" اور ہیورث سلی کا "کلاسٹ اگر ہٹ ٹویر کلن" ایک معاشرت کی ٹھوٹ پھوٹ اور نئی طرز زندگی کے جنم لینے کے درمیانی عرصے کی پیداوار ہیں (ان ناولوں کی ایک اہمیت یہ ہے کہ وہ معاشرتی یکجہراؤ میں افسانے کا باعث بنے) بالکل اسی طرح پیش منظر کے افسانے میں مٹائی، حرام کار، آبرو باختہ، حریص اور خفی کردار آج کے افسانہ نگار کے سامنے سوالیہ نشان بنا کھڑا ہے۔ یہ بہت فیز حاکم دار ہے اور اس کی خصلتیں روایتی اسالیب اظہار سے باہر دم توڑ دیتی ہیں۔ اس کردار کی پیش کش کے لئے افسانے کی فارم اور زبان کے ورتارے کی سطح پر تہذیبوں کی ضرورت ہے اور یہ وہی طریقہ کار ہو گا جو لارنس اور سلی نے اختیار کیا یعنی اپنے عہد کے بھرپور، لواطت، زنا کاری اور کینگی کو گرفت میں لینے کے لئے مزاح تدبیر کاری کو خیر باد کہا گیا۔

آج رواں پس منظر کے افسانہ نگاروں اور نئے لوگوں کے ہاں زبان کے ورتارے کا واضح اختلاف دو سطحوں کے خارجی اور باطنی تجربات کا اختلاف ہے۔ پس منظر اور رواں پس منظر کا زیادہ تر انب نہ ترسیل محض کا نام ہے جب کہ پیش منظر کے افسانہ نگار نے ترسیل محض سے اختلاف کیا ہے سو نیا لسانی پیرایہ اظہار تشکیل پا رہا ہے۔

آج حسیات کی حدود کو لاکھ دو کر دیا گیا ہے۔ اب اول درجے کی بصری اور سماعتی صدا حسیوں نے ظاہر ہوتا ہے۔ اس میں بھی سب سے مشکل صورت وہاں درپیش ہو گی جب بصارت اور سماعت کا تجربہ ناممکن اور ذاتی کی حدود میں داخل ہو رہا ہو اور اس کا اظہار کرنا پڑ جائے۔

آئینہ آواز میں چکا کوئی منظر

تصویر سا اک شور مرے کان میں آیا !

(ظہر، مقال)

نئے لسانی پیرائے کی شکل نثر کی معنوی حدود میں کی ٹھوٹ پھوٹ سے ظاہر ہوتی ہے۔ آج

کا انسا۔ موسیقیت کی اس کھوئی ہوئی کیفیت کی بازیافت چاہتا ہے جو پچی شاعری میں موجود ہے، نثری اظہار میں نہیں۔ میری مراد یہاں محض اشارہ یا تشبیہ کی ایک نئی طرح داری سے نہیں۔ کہنا یہ، استعارہ اور علامت کے ذریعہ ہمہ جہت معنوی تلازموں کی بازیافت مراد ہے یا نئے معنوی تلازموں کی جستجو کہہ لیں۔

افسوس پیش منظر میں مستقبل کے اسالیب بیان کی تلاش جاری ہے اور اس ر ہ میں کوئی بھاری پتھر نہیں آیا۔

پیش منظر

انتظار حسین نے افسانے کا مستقبل تاریک بنا دیا ہے اس لئے کہ دنیا میں درخت کم ہوتے چلے جا رہے ہیں اور آدمیوں کی بھیڑ بڑھتی جا رہی ہے۔ ایسے میں صحافت پیدا ہو سکتی ہے شعر اور افسانہ نہیں لیکن انتظار حسین بھی دیکھ رہے ہیں کہ فلک یوں عمارتوں، شور مچاتے کارخانوں اور بھاری بھرکم مشینوں نے کیا کیا ستم ڈھائے ہیں۔ کافکا کے انسان کو اپنی جون میں داپس آنا نصیب نہیں ہوا۔ اگر اگلے دنوں کا انسان اپنی ذہنی اختراحوں، ماضی کے خیالیئے اسرار مکالوں میں اپنے ہی لاشعور سے مذہمت کے باعث قلب ماییت پر مجبور ہو جاتا ہے تو آج کے اس بھر، اخصالی، معاشرے میں شور مچاتے کارخانے اور بھاری بھرکم مشین کے مقابل کیسے ٹھہر سکتا ہے؟ کل جنگل کا سامنا تھا اور آج عہد حاضر کے تصادمات ہیں۔ کل وہ حقیقت تھی آج یہ حقیقت ہے۔ آج کے لکھنے والے نے نیم کا دیباہرا بھرا پڑ نہیں دیکھا جس کا تجربہ انتظار حسین کے پاس ہے۔ انتظار حسین باہر کے پڑ کی کنائی کے بعد بھی اپنے اندر کے پڑ کو شاداب رکھے ہوئے ہیں۔ یہ بڑی بات ہے آج کے افسانہ نگار کو نیم کے پڑ کا کوئی تجربہ نہیں لیکن اس نے ایسے کثیر سے پُر غلیٹ اور چنگھاڑی سرگرمیں دیکھی ہیں اور ان سرگرمیوں کے بیچ زیر اگر اس پر کھڑے انسان کے دائیں بائیں آپس میں گھلے ملے ایک دوسرے سے جدا مختلف نظام ہائے زندگی رواں دواں دیکھے ہیں۔ کیا آج کے لکھنے والے کو اپنے عہد کی ذہنی اور جذباتی زوواں نہیں سمجھنی چاہیے؟

آج کا افسانہ نگار سامنے کے اس بھیا تک منظر کو تپا گھنے کی بجائے قبول کر رہا ہے۔ اپنے گرد پھیلے ہوئے انسانی قماشے کو گرفت میں لینے کا جن کر رہا ہے۔ آج کے نگاروں میں بے ہوئے

انسان کی ملٹی ڈائمیشنل سوچ، تکنیکی اعتبار سے ملٹی ڈائمیشنل افسانے میں ظہور پاتی ہے۔ یہاں تکنیک سے مراد محض اسلوب بیان نہیں بلکہ فہم و ادراک اور اظہار کے تمام مراحل ہیں۔

آج کے عہد کا افسانہ ملٹی ڈائمیشنل افسانہ ہے۔ اس کا مقابلہ پرانی ایک رخ کی کہانی سے کرنا کسی طور مناسب نہیں۔ ماضی اور حال کی اپنی اپنی چائیاں ہیں۔ گزیرے وہاں پیدا ہوتی ہے جب ہم کسی تخلیق کو اس کے قاعروں میں رکھ کر نہیں دیکھتے۔ افسانے کے پس منظر کا ذکر کرتے ہوئے رواں پس منظر کا ذکر بھی آیا تھا۔ وہ بھی آج کے عہد میں پہلی ہی حدود کے ساتھ نہ سہی لکھا ضرور جارہا ہے۔ مجھ سے تو وہ بھی رو نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ اس کے سچ بھی کمر اظہار ممکن ہے۔ روایتی یا نیا کی تخصیص مجھ سے نہیں کی جاتی۔ پھر دیکھا جائے تو گذرے کل کی نئی شاعری آج کہاں EXIST کرتی ہے؟ دراصل نظامِ زیست کی یقینت کر دہ ممکن نہیں۔ حالات کسی خاص دن یا رات کے اعلان کے ساتھ نہیں بدلتے اور نہ ہی نئی نسل کی طرز فکر کے بدلنے سے یکا یک بدل ہوئی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ اسے نئی اور پرانی نسلیں مل کر جنم دیتی ہیں۔ دس بارہ سال بعد نیا معاشرہ جنم نہیں لیا کرتا اور نہ ہی پرانی نسل کے لوگ سرسراہٹ کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح نئی پرانی نسل کی قطعی تقسیم ناممکن ہے۔ سائنسی تغیر، بڑے پیمانے پر انسانی جدل یا معاشی انقلاب انسانی سوچ کو نئی ڈگر پر ضرور ڈال دیتا ہے لیکن اس کی مثال بالکل اسی طرح ہوگئی جیسی ہم اب تک پس منظر کے افسانے میں دیکھتے چلے آئے ہیں۔ کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ کھینے والا نئے عہد کی نئی اقدار کو رد کرتا ہوا ماضی میں لوٹ جاتا ہے۔ جس کی مثال ۱۹۴۷ء کے فسادات کے فوراً بعد اردو افسانے میں رومانیت کی انحرافی ہے۔

نئے تقاضوں کے تحت کھینے والے تمام کام اپنے طور پر کرتے رہتے ہیں۔ وہ کسی ایک دن مل بیٹھ کر یہ عہد نہیں کرتے کہ ماضی کو رد کریں گے اور نئے عہد کے لیے نیا انداز نظر اپنائیں گے۔ اس طرح نئی نسل کی فکری سمتوں کا تعین بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ اس لیے کہ نئے مسئلے کا نئی آنکھ سے فہم و ادراک جدیدہ کام ہے۔ ہر فن کار اپنے تئیں کوشاں ہے۔ محض نئے تقاضوں کے تحت نئے موضوعات تک پورے طور پر رسائی اعلیٰ فن پارے کے لیے کافی نہیں اس کے لیے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کی ضرورت بھی ہے، صرف اپنی ذات کے اندر غوطہ زنی یا دیکھا دکھی سے نیا پن تو ممکن ہے لیکن اعلیٰ تخلیق ممکن نہیں ہے۔ نئے پن کی بنیادی اقدار کے ساتھ روشنی استوار کرنا ہے۔ نئی اقدار کا بیان نئے انداز نظر اور نئی تکنیک کے ساتھ نئے عہد کے آہنگ سے وابستہ رہ کر اور ذات کا حصہ بنا کر ہی ممکن ہے لیکن محض اسالیب کے تجربات کا نام نیا پن تو ہو سکتا ہے نئی انفرادیت نہیں۔

جی انفرادیت ہم عصر قلم شعور، نئے قاضیوں کی پہچان، نئے موضوعات تک رسائی اور ہم آہنگ تکنیک سے تکمیل پاتا ہے۔

ڈیکارٹ نے تین سو سال پہلے کہا تھا: ”میں سوچتا ہوں، اس لیے ہوں۔“

البر کا مینے اس میں یوں ترسیم کی تھی؟ ”میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے ہوں۔“ بغاوت سوچ کا لازمی نتیجہ ہے لیکن سوچنے کے عمل سے بغاوت تک ہم کیوں آگئے؟ نئی و پرانی نسل کا جھگڑا کیوں کمزرا ہوا؟ میں خود آج کی نئی تبدیلیوں پر بات کرنا چاہتا ہوں۔ میں یہ جانتا ہوں کہ آج ماضی کی نسبت زندگی کرنے کا ڈھنگ مختلف ہے۔ لیکن سب رفتہ رفتہ ہوا ہے اور یہ سب ہمارے سامنے کی باتیں ہیں۔ ایک نسل سے دوسری نسل تک، ہماری نئی سوچ اور پرکھنے کا انداز افسانے کے پس منظر کا تجسس بھی تو ہے۔ پھر یہ نئے افسانے اور پرانے کی بحث کیسی؟

کہا جاتا ہے کہ ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۵ء تک کا زمانہ نئے افسانے کے آغاز کا زمانہ ہے۔ اس لیے کہ پہلے پہل اسی زمانے میں جی اور پرانی نسل کے تازے نے سراٹھایا تھا اور نئے ادب کا نام لینے والوں نے فکری اختلافات کے باعث ہر سطح پر ہر چیز کی نفی کی۔ مزہب اقتدار، سماجی اخلاقی پابندیوں سے انحراف کیا۔ یہ زمانہ ترقی پسند تحریک کے آخری سانس لینے کا زمانہ ہے اور جدید نسل کا ظہور۔ یعنی ترقی پسند جو اپنے زمانے میں نئے تھے ۱۹۵۵ء میں پرانے ہو گئے۔ اب دیکھا جائے کہ فرد کا یہ آشوب جو آج کے میکانیکی مہد کی دین ہے، سائنس اور ٹیکنالوجی کی مسلسل ترقی کے باعث کیا صورت اختیار کرتا ہے۔ پھر نئی صورت حال میں لکھا گیا ادب سامنے آیا تو اس ”نئے“ افسانے کو ہم کیا نام دیں گے؟ یہ ابھی سے سوچ لیا جائیے۔ اس لیے کہ ہم لوگ تو پرانے گئے جائیں گے اور متقل میں نئے زمانے کے نوجوان اور بچوں کی سرکش نسل ہوگی۔

سچ پوچھیے تو حال یہ ہے کہ میں اب تک راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کو ترقی پسند افسانہ کہتے چکے ہوں، اس لیے کہ انہوں نے افسانہ لکھا ہے، ان کی تحریریں ترقی پسند مبنی فسطو کے تحت لکھے گئے خارجی اور معروضی افسانے سے کوئی علاقہ نہیں رکھتیں۔

در اصل یہ سارا کھیل ہماری ذلت کے انحطاط کا ہی ہے کہ ہمارا اعتقاد ہے جھوٹے جھوٹے مفادات کی خاطر مستحق کے قاری کو گمراہ کرنے میں معروف ہے۔ نیا افسانہ کی بحث ابھی ناتمام ہی ہے کہ آج کے افسانوں میں علامت اور تحریک کے ساتھ کہانی کے احیاء کو ہم ”جدید ترین نسل“ کی اصطلاح سے گمراہ کرنے چلے ہیں اور فن کار سوچ رہا ہے کہ کھر ”غیر کیسے کیا جائے“ مسلسل ارتقاء پذیر حیات کے لیے اسالیب کے نئے اظہار اپنانے ہی جاتے ہیں لیکن اس

ہے "نئے پرانے" کی بحث کیوں جنم لے لیتی ہے؟

دراصل ادب نئی اور پرانی نسل کے معانی میں تیار ہوتا نہیں ہوتا۔ فنون میں دائمی اقدار ہی پر کھکا جاتا ہے۔ عام طور پر نئے ادب کے جو بنیادی تصورات بیان کیے جاتے ہیں ان میں ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور سمجھ کر برحقہ کے عمل کو "جدیدیت" کہا گیا ہے۔ لیکن کیا نئے زمانے کی واضح چاپ سننے والا غالب مرتبہ اصطلاح کے مطابق جدید شاعر نہ ہونے کے باوجود روایت کی روح سے بڑھ کر فرسودہ اقدار کو رد نہیں کر رہا تھا؟ کیا اس نے اپنی دیکھی بھالی اور برائی ہوئی، انگلوں سے مختلف زندگی کو نئے اسلوب میں نہیں ڈھالا۔ اس کا جواب ڈاکٹر وحید اختر (جدیدیت کے بنیادی تصورات) نے یہ دیا ہے کہ وہ جدید شاعر تھا لیکن اس کی جدیدیت کے عوامل ہمارے عہد سے مختلف ہیں۔ اگر ایسا ہی ہے تو کیا یہ جدیدیت کی تلخ لگا ضرور ہے کہ بڑھاپے میں نئے سے قدیم کہلوائیں۔ نئے اور پرانے کی تخصیص کر کے ہم تمام پوچ پوچ کو زندگی تو عطا کرنے سے رہے۔ پھر کیوں نہ صرف اعلیٰ درجے کے کام پر توجہ صرف کی جائے۔

البتہ یہ بات ماننے والی ہے کہ ہمارا عہد جتنے ہڈوں سے مختلف ہے۔ جس طرح صرف سو سال پہلے تھا اور اسی طرح اس سے پہلے لیکن اس سے بات کیا بنی؟ محض مختلف عہد میں زندگی کے تخلیقی فنل کو میکانیکی بنانے کا حق ہمیں کس نے دیا ہے؟ اس جدیدیت کی عطا ہے مہر تحریریں ہم عصر تانقہ کو واضح کرنے میں ناکام ہیں، حالانکہ انہیں قاری کے لئے صورت حال کو سمجھنے میں مددگار ہونا چاہئے تھا۔ دوسری طرف وہ افسانے ہیں جنہیں میں پیش منظر کا سچا اظہار کہتا ہوں۔ جدیدیت نے ہر کام آسان بنا دیا تھا۔ پیش منظر کے کمرے اظہار نے اسے پھر مشکل بنا دیا ہے۔

آج کی بدنی ہوئی صورت حال ہم سے نئے اسالیب اظہار کی طالب ہے۔ اس نئے کونج ہمارے افسانے کا موضوع فرد کے سماجی پس منظر میں معاشی بد حالی اور غیر سے شرتک کے سفر تک محدود نہیں۔

اب فرد کی داخلی شخصیت کی ٹوٹ پھوٹ کا تجربہ اقدار کی شکست اور بکھراؤ کے پس منظر میں کیا جاتا ہے۔ یہ بے معنی زینت کے صحرا میں بھٹکتا ہوا تنہا انسان اپنا بیان اپنے مخصوص لئے کرنا کھڑی ہوئی سائنسوں کے ساتھ کرتا ہے۔ یہ بیان وضاحتی نہیں ہے مخصوص حقائق اور محسوس حیرانہ ظہار میں جتنے ہوؤں سے آگے کا قصہ ہے، لیکن یہاں کلاسیکی دست سے قضا فحس حدت۔ نئے حدت یا ماضی سے سرکشی کے باعث نثر پرانے تجربے نہیں۔ یہ روایت میں توفیق ہے۔

افسانے کی قدیم روایت سے اختلاف کی گنجائش:

سے ستاون کی ناکام جنگ آزادی نے ہندوستان کے مروجہ تصورات کے تابوت میں یورپ سے درآمدہ آخری کیل ٹھوکی۔ نئے نئے علوم نے پرانے تصورات کو ڈانواں ڈول کر دیا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ داراشکوہ کی شکست نے جس تہذیبی سیاست مذہبی اور ثقافتی ہر طرح کے رشتوں کی عملدست کو لرزادیا تھا، سے ستاون کی ناکامی دوسرا جھٹکا ثابت ہوئی۔ ۱۹۴۷ء کے فسادات اور ہجرت، رب العالمین سے پہلی بار گدگد کا باعث بنے (یا خدا، قدرت اللہ شہاب) مذہب نے پناہ نہ دی اور انسانی رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ اور ٹکراؤ نے اجتماعی زندگی کو تخت لخت کر دیا۔ یہاں سے منافقت کی کوئٹل پھوٹی جو آج کی اسرائیل ہے۔ سرحد کے دونوں جانب تشکیک کا حکم پھڑ پھڑایا۔ افراتفری، ٹھوک، مایوسی، جبر کے سامنے انسان کی انگلیں کتنی ٹھنڈ ہیں؟ پہلی جنگ عظیم کے بعد دنیا کے گلوب پرائیم تہذیبیاں آئیں۔ یورپی اقوام کو ایک کیوٹی ڈیکھیں تو ایلٹ کی "WASTLAND" ان کے لاشعور کا خوبصورت اظہار ہے جس میں بار بار یقین دہایا گیا ہے کہ یورپ کی تہذیب بچر ہو گئی۔

وجودیت، جدید دور کی اضطراب سے پرانسانی EXISTENCE کا قسطہ ہے۔ یہ دہشت انگیز فضاء تقدیر کے زوہل کے ساتھ پیش آئی ہے جس میں انسان تنہا رہ گیا ہے۔ اس تنہائی کی فضا بندی جنگ عظیم کے خاتمے کے ساتھ ہوئی ہے۔ وجودی حقیقی کاروں نے انسانی باطن کی گونج سن کر لخت لخت فرد کی منفرد شخصیت کا از سر نو تعین کرنے کی کوشش کی ہے۔

پیش تر انسانوی پس منظر کے کرداروں کی حیثیت متعین ہے۔ یہ ٹائپ کردار، فرد کی انفرادیت سے یکسر عاری ہیں۔ دوسری طرف ترقی پسند افسانہ ہے جس نے فرد کو اجتماع میں گم کر دیا۔ یہ گزشتہ طویل عرصے کی گم شدہ انفرادیت آج کے افسانے میں ظہور پذیر ہو رہی ہے۔

پیش منظر کے ادب میں وجودیت کے اثرات سارتر کے نظریہ کی نسبت مارشل سے زیادہ قریب ہیں اور موجودہ دور کا حراج لا حاصلی اور حقیقی مدینے کا حراج ہے جب کہ سارتر کے متعین فیصلوں اور عبت مدینے کی مثالیں تو ماضی کے یلدرم اور نیاز کے ہاں بکھری ہوئی ہیں۔

جیلانی کا مران نے انور نیجاد کے اٹھائے ہوئے ایک سوال کی جانب توجہ دلائی ہے۔ "انسان نے انسان کو کیا سے کیا کر دیا ہے؟" بے شک انسان اس بھاری ذمہ داری سے عہدہ برائے نہیں ہو پایا جو اس کے ذمے تھی۔ اُس نے اپنے اندر کے حیوان کو گھولا چھوڑ دیا۔ اب دنیا کی ساری ہریادوں اور تمام تر نیکی اس کے قدموں تلے ہے۔ انور نیجاد نے اور بلراج مین را نے ہر

۱۔ مجموعہ: چاندی مستند ہے آج

نودناتے ہوئے شرکی چہرہ نمائی کی ہے۔ سیاسی جبر، معاشی ناہمواری اور معاشرت میں زندگی کی منفی جہت دونوں افسانہ نگاروں کے خاص موضوعات ہیں لیکن دونوں کی افسانوی تدبیر کاری میں وہی فرق ہے جو SUBLIME (انور سجاد) اور ELEVATE (مین را) کرنے کا ہے۔ انور سجاد کے لہجے کی کڑھکی "LOOK BACK IN ANGER" از اوس پورن کی تیزابیت سے ملتی جلتی ہے۔ زبان کا درنا را ایسا جیسے کوڑے برستے ہوں اور کھال اُدھڑ رہی ہو جبکہ مین را کے ہاں کو ملتا ہے اور اس کے کردار ETHEREAL نظر آتے ہیں۔

افسانوی پیش منظر میں مارچ ۱۹۷۸ء میں شائع ہونے والا چودہ افسانوں کا مجموعہ "گواہی" خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ "گواہی" کے افسانے ظالمانہ طبقاتی نظام اور اس کی جبریت کے خلاف شدید احتجاج کی حیثیت رکھتے ہیں۔ "گواہی" کے ابتدائے میں باغیزارا ہی لکھتا ہے "فن اور اس کی قدریں زمانی اور مکانی صورت حال سے تبدیل ہوتی ہیں۔ اگر معصوم جسموں پر پڑنے والے کوڑوں کی ظالمانہ دازی ادیب کے احساسات کو مجروح نہیں کرتیں تو ادیب ٹھہرے سوئے گندے پانی کے کائی زدہ جوہڑ سے بدتر ہے (جس سے کتا بھی پانی چٹا پسند نہیں کرتا) میں یہ بات واضح کر دوں کہ ادیب کو سلطان سے کوئی ذاتی عدا نہیں ہوتا لیکن ریاست پر ظالمانہ طبقاتی نظام کی چاپ اس کے جذبات و احساسات پر قطرہ قطرہ تیزاب کی طرح گرتی رہتی ہے چنانچہ اس کے قلم سے نظام کی جبریت کے خلاف احتجاج جنم لیے لگتا ہے۔"

اس مجموعے میں احمد جادو، احمد داؤد، باغیزارا ہی، انور سجاد، رشید امجد، مرزا حامد بیگ، غنشا بدست اور مظہر الاسلام کے افسانے شامل تھے۔

ان افسانوں میں بد شکل لاء کی جبریت کے خلاف نفرت کا مسند موج زن ہے۔ ہر ہر لفظ کے درتارے میں شدید تیزابیت کھلی ہوئی ہے۔ یہ نفرت اور جھنجھلاہٹ انسانی ہاتھوں کی پھولی ہوئی نسوں اور پھٹی آنکھوں کے ساتھ قلقلی کار کے اظہار میں اپنی واضح پہچان کرواتا ہے۔

میں رو رہے ہں۔ "قوی سلامتی یہ بھی خوب چیز ہے۔"

اس نے پلٹ کر مجھے دیکھا اور بولا۔

"عصمت فردش عورت کی اتنا جو بگڑ جائے تو عصمت بڑی کے اٹرم میں پکڑ دیتی ہے ہماری

قوی سلامتی بھی اسی قسم کی چیز ہے۔" ("دائگی اور پرندے کا گوشت")

۱۔ مجموعہ تیسری ہجرت

۲۔ مجموعے پر رادم کے بیٹے۔ ریت پر گرفت۔ دو پہر کی خزاں۔ پت پھریں خود لکائی

۳۔ مجموعے بند منٹھی میں لکھو۔ اس اور منٹھی۔ خلا احمد رضا

مستمر حسین تارڑ نے خصوصی طور پر اپنے افسانوں میں گہری اور نظریاتی محاذ آرائی ان طاقتوں کے خلاف کی ہے جو ترقی پذیر ممالک میں اپنے استحصال کرنے والے شے کاڑھے ہوئے ہیں۔ (شاش "آکٹوئیس" نمبر "بابا بگوس")۔

پیش منظر کے افسانے میں بحر پود اظہار کی خاطر "میں" اور "اب۔ ب۔ ج" کا وجود PERSONA کے طور پر ابھر کر یں منظر اور رواں ہیں منظر کے افسانے سے الگ اظہاری سطح پر اپنی پہچان کر دیتا ہے۔ یہ "میں" انفرادی اظہار کا ذریعہ ہے۔ اس طرح آج کا افسانہ یں منظر کے افسانوی پیک ویشن سے مختلف اظہاری صورت مانتے لاتا ہے۔ "SELF" اور "OTHER SELF" کے بارے میں سب سے زیادہ ہمیں جو گنڈر پال کے ہاں ملتا ہے۔ جو گنڈر پال کردار کو دو شخصیت کے گہری نفسیاتی بصیرت کے ساتھ سماجی اور ثقافتی مسائل کے الجھ وے فلسفیانہ سطح پر رفع کرتا ہے۔ پستیوں میں گرتے ہوئے فرد کا ذاتی اور اخلاقی تجزیہ: "روشن پہاڑ"۔ لیکن ایسے افسانے لکھتے وقت جو گنڈر پال ہمیشہ بلاغ کے مسئلہ کو سراٹھائے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اسے اپنی زد میں لکھتے ہوئے بھی غیر تربیت یافتہ قاری کی الجھنوں کا احساس متاثر ہوتا ہے۔

محض ایک انسانے "ہارویسٹ" کی ایک طویل بریکٹ ملاحظہ ہو:

"میں اپنے آپ سے وعدہ کر کے لکھنے مینا ہوں کہ میری یہ کہانی بڑی شریف ہوگی، اتنی شریف کہ ایک کی سمجھ میں ہوں آسانی سے آجائے۔ جیسے کوئی غیر شریف (عورت؟) بلا جھجک ہر کسی کے پرائیویٹ ایریا میں، کہ سمجھ بوجھ ہر کسی کا اپنا پرائیویٹ ایریا رہی ہے۔"

کہانی لکھنے ہوئے یہ بے تکلف کسی دوسرے افسانہ نگار کے ہاں نہیں ملتی۔ مثال دیکھیے:

"لیجے جناب۔ یا جناب! کہانی کا رنگ نہ وہ خوب نکھر آیا ہے اور اپنے ٹیکس کے عین مطابق دکھائی دینے لگی ہے۔ عورت کا عورت پن، کہانی کا کہانی پن میری اس بھولی بھالی کہانی نے برقع موڑ کر دکھا ہے تاکہ بری نظروں سے چکی رہے، یا کوئی منچلا اسے دیکھنے پر قائل ہی جائے تو آنکھیں بند کر کے اپنی توفیق کی حد تک اسے دیکھ سکے۔"

("ہارویسٹ" سے اقتباس)

۱۔ محمد عیسیٰ شیکس۔ بے شمار۔ میں کیوں سوچوں۔ بحر قی کا کال

۲۔ ک۔ پیر۔ مونٹر (انشائے)

پیش منظر کے افسانے میں ایک طرف تو نگری اور نظریاتی محاذ آرائی کی انتہائی صورتیں ہیں یہ فلسفیانہ تو جہات اور دوسری طرف حجاب اور سرگوشی ہے۔ اسرار اور گم گشتگی جس کی ایک مثال منشاہد کے افسانے ہیں۔ اس کے ہاں گہری خند سے چھٹکتے اور نظارے کی تاب نہ لاتے ہوئے معطل ہو کر دوبارہ آنکھیں بند کر لیتے کی معصوم خواہش اور کوشش دکھائی دیتی ہے، جس کی ایک مثال افسانہ ”دھوپ دھوپ دھوپ“ ہے۔

یہی معروفی صورت حال اسد محمد خاں (افسانہ ”ہے لہہ لہہ“ کے ہاں شدید طنز اور درشت لہجے کا باعث بنی ہے۔ اس سامنے کی صورت حال کو اسد محمد خاں نے یہودی اجتماعی لاشعور کے حوالے سے نئی معنویت سے دو چار کر دیا ہے۔ خصوصاً افسانہ: ”یوم کپور“ کا مرکزی کردار اسرائیل کی سرزمین سے جل کر ہندوستان تک آیا ہے۔ موضوع سے مطابقت رکھنے والا ایک منفرد اسلوب یہاں جنم لے گا جب عبرانی زبان کے لہجے میں پشتو اور ہندی سے اردو تک کا سفر ہوگا (الفاظوں کے متعلق روایت ہے کہ وہ یہودی افسانہ ہیں نیز پشتو اور عبرانی زبان کے لسانی روابط بہت کچھ تلاش کیے جاتے ہیں)۔ ”یوم کپور“ میں اس منفرد اسلوب کی بنیادیں پڑتی نظر آتی ہیں۔ البتہ یہودی مابعد الطبیعیات کا بیان بہت نیا نہیں رہا۔ اس ضمن میں پو لینڈ کا آئزک ہاشیور منظر عالمی شہرت کا حامل افسانہ نگار، ناول نگار ہے۔ اس کے نامزد افسانے ”بوڑھا آدمی“ کا یہی موضوع ہے جو ”یوم کپور“ میں اسد محمد خاں نے بھی برتا۔ مصر سے اخراج، دیوار گریہ اور مصائب کا بیان لیکن افسانے کا اختتام منظر کے ہاں بالآخر آزادی ہی بنتا ہے۔

ہراج کول نے افسانہ ”تصویر“ میں بوسیدہ کباڑ خانے کے ماحول میں سری نواس اور کارٹک کے دو کرداروں کا مکالمہ دیا ہے۔ اول الذکر کباڑ خانے کا مالک ہے، اور کارٹک ایک چلے ہوئے کاروبار کا نیا خریدار۔ اس مکالمے سے ہوتے ہوئے ہراج کول نے افسانے کے آخری پیرا گراف میں نہایت چابکدستی کے ساتھ افسانے کو ماورائی کیفیت سے دو چار کر دیا ہے۔

”کارٹک نے اپنی نظریں تصویر سے ہٹا کر سری نواس کے منجمد چہرے پر گاڑ دیں اور تھوڑی دیر کے بعد خود بھی منجمد ہو گیا۔ اس کے بعد اس کی آنکھوں سے گرتے ہوئے آنسو تصویر کے شیشے پر چھوٹی چھوٹی ندیوں کی صورت میں بہنے لگے۔“

اس مقام پر دونوں کردار دیکھی بھالی تصویر کے قیدی بن کر سامنے آتے ہیں۔ ان کا وجود تحلیل ہو گیا ہے۔ اب وہاں محض بوسیدہ کباڑ خانہ ہے اور تصویر کے شیشے پر ندیوں کی صورت میں

ہیں والے آسور والی ہیں۔

بلراج کوئل کے افسانوی کرداروں کی مشترک خصوصیت ان کا بے پناہ بھولپن اور معصومیت ہے اور ان کی یہی خصلت انہیں متناقض اور بے چہرہ ہیوم میں گم نہیں ہونے دیتی۔ بلراج کوئل نے ان کرداروں کی ان نفسیاتی الجھنتوں کو اپنا موضوع بنایا ہے جو محبت اور نفرت جیسے طاقتور جذباتوں سے جنم لیتی ہیں، اس کی مثال افسانہ ”کنواں“ اور ”سائے کے ناخن“ ہیں۔ ”کنواں“ پھانسی لگنے کا ماہر گولنکر، خودکشی چاہنے والے نوجوان کے تلخ جوابات کے دوران، ہمدردی اور لائقیت کے درمیان دو پر تکب جھولتا رہتا ہے۔ اور فیصلہ اس کا جسم کنویں پر سے گزرتے ہوئے قوس بنا کر کرتا ہے۔ تب خودکشی چاہنے والے نوجوان کا فوری رد عمل وہی ہوتا ہے جو گولنکر چاہتا تھا۔

”زندگی رفتہ رفتہ اقدار سے خالی ہوا چاہتی ہے“ اور عدم تحفظ کا احساس۔ یہ خالدہ حسین کے افسانوں کا بنیادی طرز احساس ہے (تازہ ترین مثال افسانہ ”سایہ“ مطبوعہ ”مامٹو“) اس لئے خوف، نفرت، اذیت اور تشکیک سر اٹھاتے ہیں۔ یہ سب اس کے باوجود ہے کہ خالدہ حسین کے بیشتر افسانوں کا منظر نامہ درمیانے درجے کے گھریلو ماحول سے ترتیب پاتا ہے۔ جانے پہچانے کردار فنکارانہ تدبیر کاری کے سبب تجریدی اور مادی فضا بندی کرتے ہوئے (مثال: ”سواری“) ایک رپورتاژ۔ پہچان (زندگی کے وسیع تر تناظر میں موالیہ نشان بن کر پھیل جاتے ہیں۔ اس کی ایک مثال مادی کی کیفیت سے سرشار ہوتے وقت کے وسیع تر تناظر میں ”ایک رپورتاژ“ ماما کا استعارہ ہے۔ افسانے میں دھرتی کی حیرانی نے نیم کی تلی بن کر کھلے جسم میں کڑھے ڈال دیئے ہیں۔ یہ افسانہ ہجرت کے تجربے، جبر کی انتہائی صورتوں اور انا کی رواں منافقت کی قہقہے پر تپیں لیے ہوئے ہے۔

سر جدر پر کاش کا بنیادی موضوع انسانی باطن کا اندرونی اجاڑ پن اور ویرانی کا شدید احساس ہے۔ یہ بنیادی احساس سر جدر پر کاش کے کرداروں کو جاسے پناہ ڈھونڈنے میں سرگرداں رکھتا ہے۔ اس کیفیت کے اظہار کے لئے سر جدر پر کاش کے موسم شدید ہیں۔ منہ زور ہوا میں اور بے کنار پانی کی تندہیں جائے عافیت کے طور پر آسیب زدہ گھراؤ بھرتا ہے جس میں چوکیدار ہے اور آتش داں میں جلتی ہوئی لکڑیاں۔ سر جدر پر کاش نے جیسے ہوئے وقت کے دھارے کو تجریدی تدبیر کاری کے تحت اپنے بس میں کر لیا ہے۔ اس کا بے پناہ تہذیبی اور تاریخی شعور ایجابی اور آوازوں کے Distort ہو جانے پر بھی ایک خاص قسم کی مادیائی کیفیت برقرار رکھتا ہے۔ مثال

۱۔ مجموعہ ”آنکھیں اور پاؤں“

کے طور پر افسانہ ”چھوڑا ہوا شہر“ کے ریلوے اسٹیشن کی Crud معروضی صورت حال اور سینما میں سکریں پر اجتماعی لاشعور کا پھیلاؤ یا ہم ایک ہو کر بھی لاغیت کو جنم نہیں دیتے۔ ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ اور ”جگل سے کافی ہوئی گلزیاں“ میں عدی کی علامت انسانی زندگی کی علامت ہے جو قہرلوں سے رواں دواں ہے۔

”یہ طے پا گیا ہے کہ عدی کتنا بے بس ہوئے جس مگر میں میں رہتا ہوں اس کے بے چارے پر مجھے مصلوب کر دیا جائے اور میری لاش کو اسی تابوت میں رکھ کر، اس پر میرا الیم ولادت لکھ کر عدی میں پھینک دیا جائے تاکہ آئندہ جب کبھی پھر میری ضرورت پڑے اس وقت کے لوگ مجھے حسب خواہش مصلوب کر سکیں۔“

دونوں افسانے یقیناً اور درجائیت کی انتہائی زیریں لمبوں سے تکمیل پاتے ہیں اور ان میں ماورائیت کا احساس سرچر پر کاش کے پختہ تہذیبی اور تاریخی شعور کا پیدا کردہ ہے۔

اس رد میں احمد بخش (مجموعہ ”کبھی“) کے افسانوں کا داخلی رد یہ ماورائیت کے احساس کا باعث ہے اور اس احساس کا جنم انتہائی کرخت معروضی صورت حال میں ہوتا ہے (مثال: ڈرائیج میں گرا ہوا قلم) ”ذکاؤ الرضن کے ہاں ان چھوٹے موضوعات اور بہت الجھی ہوئی نفسی کیفیتیں منفرد بنیاد پر اظہار اور زندگی کے عجیب و غریب معیارات کا باعث بنی ہیں۔

دوسری جگہ عظیم کے بعد یورپ اور مشرقی ممالک اپنے اپنے طور پر بڑے مسائل میں گھر گئے۔ سائنس اور ٹکنالوجی نے جو اضافے کئے انہوں نے انسان کو خارج پر قادر ہونے کے باوجود جذباتی اور محسوساتی سطح پر دائمی کرب کا مریض بنا دیا۔ فرد تنہا رہ گیا۔ یہ تنہا انسان اپنے اعتقادات اور روشن خیالی کے درمیان گم سم ہے۔ مستقبل غیر واضح ہے اس لئے سوال جنم لیتا ہے۔ یہ بالکل ویسا ہی تجسس ہے جیسا غالب کے ہاں نظر آتا ہے۔ ایک تہذیب کی شکست کے بعد نئی صورتوں کا کوئی کچھ کر سوال... البتہ کامیو والی بتکوت نے بھی عمیق کیا۔ مختار کل اور مجبور شخص انسان جس کی تنہائی، انفرادی سطح پر بھی ہے اور انہیہ میں بھی۔ یہ تنہائی جذباتی اور فکری دونوں سطحوں پر ہے۔ انفرادی تنہائی کی مثال کامیو کی ناول ”The Outsider“ ہے جس کا مرکزی کردار سوچتا ہے۔ ”میری ماں کل مر گئی، یا ممکن ہے پرسوں، مجھے کچھ یاد نہیں“۔ یہ تنہا فرد اس خوابیدگی کی حالت میں قتل کا مرتکب ہو جاتا ہے لیکن قتل کرنے کی وجہ اسے نہیں معلوم۔ اس فرد کی Alienation دوسری بڑی مثال فرانز کاٹا کا Land Surveyor ہے۔ کامیو کے ناول ”The Plague“

۱۔ مجموعے ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ ہدف پر نکال

میں اجتماعی تنہائی ملاحظہ ہو: خیالی شہر میں چھوٹی موت سے انسانوں کی موت تک شہر کا رابطہ دیگر جگہوں سے کاٹ دیا گیا ہے اس دینی طور نفسیاتی عقائد کا اذہن تھرپہ یورپ کے ان ممالک کو ہوا جو صنعتی انقلاب میں پیش پیش تھے۔ پھر نفسیاتی، الجھنیں، سماجی دھڑے بندیاں اور مادی مسائل انسان کا مقدر بن گئے۔ صنعتی سرمایہ کاری سے مالیاتی سرمایہ داری تک کے سفر کی عطا انسان، انسان کے خلاف نبرد آزما ہے۔ سرمایہ دارانہ جبر کا شکار فرد اپنے شہر اور اپنے گھر میں اٹھتا ہے۔ مصلحت اسے کاروبار، بندہ اور گیندہ بناتا ہے اس کے سر پر کانٹوں کا تاج ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا یہ فرد بیشک کی طرح ہے جو اپنی جگہ کے لئے اچھا من خود فرام کر رہا ہے۔ سماج کی طرح ہے جس نے اپنی صلیب اپنے کاغذوں پر اٹھادی ہے۔

"پگڑی کی طرح اپنے سر سے ہرے نرم کانٹوں کا دائرہ لپیٹے، سوکھے بدن پر انخوانی رنگ کاٹاٹ اوڑھے، پردوں سے مونچھ کی پنڈلیاں باغیچے ہالساڈ کی لمبی صلیب گھسیٹتا ہوا اب جو اپنے گھر سے نکلا ہے تو ایک ایکہ فٹ کے دروازے پر دستک دیتا چلا جائے گا کہ اسے رفیق اماں اپنے مکان سے باہر آ اور اے عظیم صید اللہ کچھ قدم میرے ساتھ چل اور اے ایللی اطہر نفیس، اے کشادہ دل رفیق میری پیشانی کو بوسہ دے اور اے چلنا برادر الوداع کہہ اور واویلا کر کہ میں اپنی صلیب اٹھائے اپنے مقتل کو جاتا ہوں" (برادر برادر۔ اسد محمد خان) آج کے انسان کا مقصوم، السر کی موت اور معدے کی بیماریاں ہیں اپنے خلاف گواہی کی مثال جو گندہ پال کا "باہر کا آدمی" ہے۔

یہ مقابل انسان محسوس طور پر اجتماعی ترقی کی راہ میں حائل خطرات کے مقابل بھی رزم آراء ہے۔ یہ دوہری جنگ بین الاقوامی سطح پر جاری ہے۔ بننے بگڑنے اقتصادی، سیاسی اور مذہبی تھوڑا رات جی نئی صورتوں میں ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔ آج کی نئی ضرورتیں پرانی سچائیوں کو غلط ثابت کر رہی ہیں۔ آج کا عہد فرد کا سایہ ہے جو اس کی گھات میں دفتروں، گھروں، سڑکوں، گلیاؤں میں خنجر بکف چلتا ہے بچپن کے مصروف خوش کی لرزتی اور منہدم ہوتی عمارتیں آج کے انسان کو کردار کی ڈھلتی ہوئی بدن کی دیوار ہیں۔ بدی نے چاروں کھونٹ انسان کو گھیر رکھا ہے۔

مثالیں: احمد یوسف (لوچی لوچی عمارتیں) اور انور سجاد کا "چھٹی اک دن"۔

فرد اپنی نگلیات کا اسیر، مشینوں کا غلام خود کچھ پڑھتا گیا ہے۔ مشین کے شور میں فرد کی دہی ہوئی آواز کی مثال ڈاکٹر ڈاگو کا آخری ٹرام کا سفر ہے۔ اب Absurd Theater نے جنم لیتا ہے۔

"Waiting for Godot" کا اختتام: انتظار کرتے ہوئے دونوں دوست اُکتا

جاتے ہیں۔ پہلا، دوسرے کو کہتا ہے۔ "Let us Go" دوسرا جواب میں کہتا ہے "Yes" "Let us go" اور ایکٹ نے آخر میں لکھا ہے کہ وہ دونوں حرکت نہیں کرتے بیٹھے رہتے ہیں ولیم بلیک کارخانوں کی چمنیوں سے اٹھتے ہوئے دھوئیں اور چنگھاڑتی سڑکوں سے بھاگ کر جنگل میں نکل گیا، جوگی بن گیا۔

چاروں اطراف بھلی زندگی کی شور مچاتی گزرتی مشین کا ادنیٰ سا پردہ بن جانے کا احساس آگیا ہے۔ جھوٹ، مکر و فریب، سیاست، معیشت اور اخلاقی اقدار ایسے سوالیہ نشان ہیں جن کی گرفت سخت ہے۔ فرد قریہ قریہ مرنے لگا۔ آزادی، فساد، خوف، نفرت، تعصب سکون کا سوال ہے بابا۔

یہ کرب کا احساس اظہار سے مطابقت رکھنے والے پیرائے کا طالب ہے۔ افسانہ نگار جاننا ہے کہ کمزور، بونوں، لاپنی سریشوں اور نامردوں کی یہ گھناؤنی دنیا جس قدر مکروہ اور ناقابل قبول ہے اسی قدر ناقابل انکار حقیقت بھی ہے۔

مظلوم، رسیوں سے جکڑا ہوا ہے اور مہ میں کپڑا ٹھنسا ہے۔ زور آور اس پر کوڑے برسا رہا ہے۔ ہر الزام کے ساتھ کوڑے کی تین ضربیں، لوگوں کا جھوم خاموش ہکتا رہتا ہے۔ پھر جھوم میں سے ایک نوجوان ہمت کر کے اس ظلم کے خلاف لوگوں کو اکساتا ہے۔

"نامردو، یہ بھی تو سوچو کہ صرف اس ماں کے خصم کے ہاتھ کا پھنگارنا ہوا سانپ ہی کیوں بولتا ہے۔ وہ کیوں نہیں بولتا جو رسیوں سے جکڑا کھڑا ہے اور جس کے منہ میں کپڑا ٹھنسا ہے۔ رنگیلے سے بکڑا، مسیحے اس غم حرام کی خبر لو۔ یہ نور کا بچہ یہاں کیسے آگیا

خلقت کی آنکھوں کے شہر روشن ہو گئے اور نوجوان بھاگتا جا رہا تھا اور اس کے پیچھے رنگیلے مسیحے اور جانے کون کون۔" (اک منظر سامنے کا "احمد یوسف)

یہ جبر کے خلاف پہلی آواز تھی جو ہمت کر کے اٹھائی گئی اور یگانہ صورت حال الٹ گئی۔ حیدر حسین کا "تفتیش"، انور سجاد کا "کینل"، سچ آہو جالہ کا "الوژن ڈالوژن" جبر کی دیگر جہتیں سامنے لاتے ہیں۔

اُردو ادب میں آج تک اجتماعیت کا دور دورہ رہا ہے۔ نادی ادب اور ترقی پسند تحریک میں لے اے اے کی مجموعہ "جنم جمع میں"

انفرادیت کے مقابلے میں اجتماعیت پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ اب جس طرح اجتماعیت سے انفرادیت کی طرف جھکاؤ بڑھا ہے، پہلے انسانے کی سی اجتماعی نظریاتی وابستگی بھی نظر نہیں آتی۔ آج انسانے کی اس کھلی فضا میں صورت حال کا تجربہ انفرادی سطح پر ہوتا ہے۔

”نئے واقعات، نئے خیالات، نئے زندگی کے نئے اسالیب کی راہیں ہم پر کیوں بند کر دی ہیں۔ ہم نے اپنی اپنی جان کی بازی کھیل کر اپنی رہائی کا یہ اقدام کیا ہے۔ آؤ، اس کھڑکی کی راہ سے نکل جائیں، آؤ جلدی کرو۔ اپنی زندگی کا رونا دکھا کر رہی ہے۔“

(جوگندہ پال۔ ”رہائی“)

ہندوستان اور پاکستان کی نئی نسل کے سامنے بہت سے سوالات ہیں، جواب کوئی نہیں۔ موجودہ معنویت کی مصالحت نکتہ فرد کی تنہائی میں خود اپنی پہچان اور انفرادیت کی تلاش ہے۔ یہ وہ سوچ کی معنوب نچ ہے، جو کچھ بڑے کے اس عہد میں قبولیت حاصل کر گئی ہے۔ اپنی پہچان میں نکل ہوا تنہا فرد ہر کام پر ڈکھاتا ہے۔ اس ڈکھاتے فرد کے INNER SELF کے ظہور کی عجیب و غریب صورتوں کی مثالیں بڑے بڑے ہاکی پور ٹریٹ کے سامنے پریشان حال جوان لڑکی کی کہانی۔ خالدہ حسین کا ”پیاسی جھیل“ آج کے مصروف دور کے پڑوسی کا ماضی شریدر پر کاش کا ”ردنے کی آواز“ وغیرہ۔

ہے کسی تشکیک اور قمر کا ”چوراہے پر بیٹھا ہوا آدمی“۔ آج کا بدھا جسے دھیان کی کھلی میٹر دھیان ابھی چڑھتی ہیں، ہانپ رہا ہے۔ احمد تنویر کا ”دھیان پرت پرت“۔ احمد امیش کا ”ذریعہ میں گرا ہوا کلمہ“۔ بلراج کوئل کا ”تیسرا کتا“۔ صادق موہی کا ”خیالوں کے مینار“۔ علی امام کے کا ”آگ اپنے اندر کی“ ہیں۔ یہ فرد اپنے PIGEON HOLLES میں سانس لینا ہوا ایک ٹائپ بن گیا ہے۔ یہ ہر دو کھسکی کا ایک ٹھنڈے کہ ہم اپنی شاعت افسانہ نگاری کی بہائے ڈاکٹر اور پروفیسر کی حیثیت سے کرواتے ہیں۔ اپنی پہچان کرواتے کرواتے اپنے آپ کو بھول جاتے ہیں۔ آج کا یہ نر ASPIDISTRA کا وہ پودا ہے جو عموماً برطانیہ کے ڈل کلاس گھرانے کے دروازے پر تاج کے چمکدار مرجان میں جا رہتا ہے۔ جارج آرمیل کے ناول ”KEEP THE ASPISTRA“ میں یہ آج کا فرد اپنی ہر جہت ہر اعتبار سے مضحکہ خیز ہے۔

دنیا بھر میں سائنس اور ٹیکنالوجی کے ہاتھوں ہر نماز پر پرانی اقدار کو شکست ہوئی ہے۔ خود ہمارے یہاں بھی صورت حال ہے لیکن یہاں کے محاکمہ اور مذہب ابھی تک زندگی پر فوقیت لے مجھوے جانے کی کسوٹی پر چپال میں نہا ہوا ہے۔

”نہیں“

رکتے ہیں۔ گولٹنیک نے بڑے پیمانے پر اپنا اثر دکھایا ہے۔ لیکن یہ سب اندرونی انداز ہے۔ ابھی سچ چوراہے میں سوالات نہیں اٹھاتے جاسکتے، فوراً منظر پر آتے ہوئے لگے گا۔ آج وہ صورت حال ہے جو اسی سو صدی کے آخر میں یورپ کی تھی۔ وہاں مذہب اور عقیدے کی جگہ پر کرنے کے لیے سائنس اور ٹکنالوجی نے پورے پچاس سال لیے۔ ہمارے ہاں ابھی عقائد کے متبادل کی تلاش کا عمل جاری ہے۔ نیا سائنسی طرز فکر اپنانے میں ابھی طویل مدت درکار ہے۔ قدیم صداقتیں آج شک کی نظر سے دیکھی جا رہی ہیں۔ آج کا المیہ یہ ہے کہ پرانی صداقتیں اپنے معانی کھو بیٹھی ہیں۔ ورنہ کا متبادل ہمیں نہیں مل رہا۔ ایسی ہی صورت حال میں یورپ کی آواز تھی۔

"ONE WORLD IS DEAD WHILE THE OTHER IS STRUGGLING TO TAKE BIRTH"

ہمیں اس تکلیف دہ صورت حال کا آج سامنا ہے لیکن افسانے میں یہ مزاج کی صورت حال مستقبل قریب میں وجودیت کا PATTERN اختیار کرتی نظر آتی ہے۔

اب وجودیت ہی ایسا فلسفہ رہ گیا ہے جس نے دوسری جنگ عظیم کے بارے ہوئے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ فلسفہ پیش منظر کے انسان کی ڈھارس بن سکتا ہے۔ وجودیت نے کائنات کو دواہوں کی دنیا سے نکال کر کائنات میں مسلسل برسرِ پیکار انسان کے جسمانی اور ادنیٰ وجود کی معنویت کی تلاش کی ہے۔ گو اب تک ہمارے ادب پر اس فلسفے کا براہِ راست اثر نہ ہونے کے برابر پڑا ہے لیکن یہ اس زمانے کی مجبوری بننا چاہا ہے۔ ہماری فکر میں وجودیت کے عناصر بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بخود شامل ہو رہے ہیں۔ وجودیت کے لیے جدیدیاتی مادیت (مراد ایک طریقہ کار ہے کوئی جامعہ اور اعلیٰ نظام کائنات نہیں) راہیں متعین کرتی ہے۔ ہمارے دس جاگیردارانہ نظام کی شکست کے بعد اس کی جگہ لیے ہوئے سرمایہ داری کا متبادل وجودیت اور جدیدیاتی مادیت کی اہم آمیزش بن سکتی ہے جس میں فرد اور سماج کی حق اور بہتری ممکن ہے۔

پیش منظر میں لازم و ملزوم مرد اور عورت کے معاشرتی روابط بھی نئی کروٹ لے رہے ہیں۔ اس نئی متشکل جال و خال کے بارے میں جیلر شاہین (نئی عورت اور افسانہ۔ ادب لطیف) نے افسانہ نگاروں سے توقع باندھی تھی کہ وہ نئی عورت کی تلاش اور تربیت کا کام سرانجام دیں گے جو داستانوی عورت اور قرۃ العین حیدر کی اعلیٰ کچھ نکل عورت کے درمیان کی کڑی ہے جس کی روح کے مسائل کے ساتھ جسمانی مسائل بھی ہیں۔ اس ضمن میں رواں جس منظر کا افسانہ "انتر ہوت اداسی" اور مانو قدسیہ دیکھیے یہ ایک عام عورت سے تین بار پوچھا گیا ایک ہی سوال ہے۔ پہلی

بار کنوار پن میں جب اس کا بایاں پاؤں بالاس کی آخری سیر می پر تھا اور دایاں پیر صحن کی کچی مٹی سے چھانچا اونچا تو پیچھے سے اس نے بال پکڑے ”بول بول اس بھری دوپہر میں تو کہاں سے آ رہی ہے؟ گشتی افقی تا غصی؟“ دوسری بار اس نے بھی سوال کیا اور آخر میں نو جوان بیٹے نے بھی پوچھا۔ پہلی بار جوانی کی بھوری دوسری بار پاگل بیمار خاوند کے ساتھ نباہ اور آخر بار بیٹے کی ضرورت کے آخر جات کی خاطر یہ عورت تین بار پوچھے گئے اس سوال کا جواب بڑھاپے میں دیتی ہے۔ ”میرا کسی سے کبھی بھی کوئی تعلق نہیں رہا بیٹا۔“

پیش منظر کے افسانے کی عورت کا گھر سے باہر قدم سرکس کے تھے ہوئے تار پر پہلا قدم ہے اور وہ خرابی کی ہڈی کو سوتھتی اپنے خجف بچر کے ساتھ ڈولتی سنبھلتی سفر کرتی ہے۔ توازن قائم کرنے کے لیے اس نے دونوں بازو پوری طرح پھیلا رکھے ہیں۔ علی امام کا افسانہ ”رپورٹ“ ایک کونکہ پھنے والی کے کردار کا مطالعہ ہے، جو مزدوروں کے ڈیل سے لتھڑے جسموں کے تقرب میں ہے۔ افسانہ نگار کی نگراں آنکھ سب کچھ دیکھتی ہے، اس کو کٹے پٹے والی کے لیے ”اسٹامپی میلس“ سنبھالنے کوئی آگے بڑھتا ہے۔ لیکن جب تک وہ زہرا ملکتی ہے، بے نام کیفیتوں کی بے نام اولاد۔

راہدہ منٹا کے افسانے ”ساتویں رات“ میں آج کی اعلیٰ کچھ کل عورت کا تجزیہ ہے جس کے نزدیک وصال شفاف مدی ہے، جس کے اندر کوئی رمز نہیں۔ اس کے مقابلے میں فراق جان لیوا ہے لیکن اسرار سے بے سندھ کی مانند خوبصورت ہے۔ اس عورت کا چناؤ فراق ہے۔

پیش منظر کے ملٹی ڈائمینشل افسانے کی رسائی مرد اور عورت کے دن رات سے بچنے کی مصدومیت تک ہے۔ محمد سلیم الرحمن کا افسانہ ”تینک کا بچپن“ گھر کی چوکھٹ پر بیٹھے ایک ننھے بچے کی سوچوں سے ترتیب پاتا ہے۔ اس کے لیے مرد گرد و پھلی کائنات اسرار سے بٹی پڑی ہے۔ کیا درخت رات کو سو جاتے ہیں؟ اور بہت سے سوال۔ یہ سب سوچتے ہوئے وہ چوکھٹ پر ہی اُدھ جاتا ہے۔ افسانے میں خیال کی بحث قصوف کے عمیق مطالعے کا پتہ دیتی ہے۔ بچے کی تخیل کائنات پر انورین رائے کا ”ماں کی موت“ مظہر الاسلام کا ”ہیرا سندھ“ راجہ داؤد گنگا کا ”گرتے آسمان

۱۔ مجموعہ ”قیدی سانس لیتا ہے“ ۲۔ مجموعہ ”گھڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی“

۳۔ مجموعہ ”مستوح ہوائیں۔ دُشمنِ در آدمی“

کافقہ "اور کمال مصطفیٰ کا "شریر پری" ہیں۔

سو بات ہو رہی تھی قدیم صدائقوں کی کہ جو دم توڑ رہی ہیں اور زندگی کرنے کے لیے غمگین اور قدیم عقائد کے متبادل کی تلاش کا عمل جاری ہے۔ بے یقینی کی صورت حال ہے۔ یہاں پاکستان میں ہم اس دھرتی پر پیلا قدم رکھنے والے پہلے مسلمان اور سوئمن جوڑڈ کی تہذیب کے ورثین کہیں کھڑے ہیں۔ ماضی قریب تک کا کھنسنے والا اس تمام تجربے سے غور گزارا ہے لیکن اس کے تجربے کے لیے بعض اوقات اگلی نسل سے امید رکھی جاتی ہے۔ آج کی نئی نسل کا افسانہ اس تجربے کے باعث لاشعور اور سامنے کی صورت حال کا رچا ہوا احساس رکھتا ہے۔

یہ مسلسل تبدیلیاں اپنے نئے مزاج اور نئی SENSIBILITY کے اظہار کے لیے نئے اسالیب بیان کا مطالعہ کرتی ہیں۔ اس نئی SENSIBILITY کا اظہار نئی علامتوں اور نئے پیرائے اظہار کے بغیر ممکن نہیں۔ آج کے انسان نگار نے اس بلٹی ڈائمنٹل صورت حال کے اظہار کے لیے نئے اسالیب چنے ہیں۔ جن میں وہ تمام عناصر کارفرما ہیں جن سے آج تک شاعری میں کام لیا جاتا رہا۔ اس ضمن میں علامت اور استعارہ کے ساتھ شعور کی زد اور تجربہ سامنے آئی ہیں۔

اپنے عہد کا ہر چاق و فن کار نئے امکانات سامنے لاتا ہے اور یہ نئے امکانات دراصل نئے عہد کی صورت حال میں ماضی کے سوئے ہوئے احساسات اور طائرہ کوئی انسانی صورت حال میں دیکھنے کا نام ہے۔

زبان ابلاغ کا آلہ ہے اور اسلوب اس کی طاقت۔ اسلوب صرف طریقہ اظہار ہی نہیں اس کا تعلق فن کار کی سوچ کے انداز سے بھی ہے اور یہ سوچ کا انداز اس کے عہد کی عطا ہے۔ بقول سراج ضیر اسالیب کی بنیاد پر ادوار کی پہچان ہوتی ہے کہ اسلوب کسی دور کے ہاٹن کا مسئلہ ہے۔ کردہ بچے کے نزدیک فن اظہار کا دوسرا نام ہے۔ تو کیا فن محض حسی لذت اندوزی ہے؟ جس کی تلاش ہمارا قاری کرتا پھرتا ہے اور یہ تلاش کا عمل اسے ڈائجسٹوں کی رومانی اور بوسوی دنیا تک لے آیا ہے۔ فن اگر محض حسی لذت اندوزی ہوتا تو کی پکائی روٹی کی طرح برتہذیب یافتہ یا غیر مہذب فرد کے لیے طاقت بخش ثابت ہوتا۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ایسا قطعی طور پر نہیں ہے۔ "لفظ کا جادو" تسلیم لیکن کیا وہ ہر ایرے غیرے کے لیے بھی ہے؟

سرہ ملزم کے سب سے بڑے نظریہ ساز آندے برتوں کے نزدیک تخلیق کار کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کو یہ موقع بہم پہنچائے کہ وہ اپنے الفاظ میں اپنے آپ کو ظاہر کریں۔ اس لیے سرریلسٹوں کا اسلوب اظہار اتنا غیر شعوری اور اضطرابی ہوتا ہے کہ اس میں کسی طرح کی تکنیکی

کوششوں کا سولہ ہی پیرا نہیں ہوتا لیکن ایک طرح ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ سرریسٹ تحریر تکنیک (یہاں تکنیک کا لفظ عام مروج معنوں میں ہے) اہلیت ایسی تکنیک، جو شعوری اور عقلی نہیں ہوتی۔

ہمارے ہاں محض تکنیکی نگاشن کچھ عرصہ پہلے خاصی THRILLING رہی ہے۔ میں اس بات کی وضاحت کر دوں کہ نئی تکنیک کا حمایتی ہونے کے باوجود میں تکنیک کو حاصل نہیں ذریعہ سمجھتا ہوں۔ میرے نزدیک محض تکنیکی نئے پن کے کوئی معنی نہیں۔ تکنیک، موضوع کی عطا ہے۔ اسی طرح اسلوب اپنے عہد کا انکشاف ذات۔ فن کار اپنی تخلیقات میں تمام حیثیتوں میں ظہور پزیر ہوتا ہے۔ قاری کو صرف اپنی ذات کے ساتھ متاثریت رکھنے والی جہتیں چننے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔ اس لیے کہ تخلیق کار کی فطرت میں اپنے عہد کی ودیعت شدہ تمام پہلی نئی جہتوں کا مخصوص توازن ہی ٹن پارے میں اظہار پاتا ہے۔

علامت و استعارے ترسیل کے وسیلے ہیں اور بقول کوثرؔ، ادب کی عظیم تخلیقات علامتی ہیں جس کے باعث ان کی قوت، گہرائی اور ٹنسن میں اضافہ ہوا ہے۔ بودیلیر کی نظم ”بدی کے پھول“ علامتی طرز اظہار کا اولین خوبصورت نقش ہے۔ پھر نگاشن میں ایڈیٹنگ گراہین پ، ہرمن میل دیل، مارسل پروست، ہارٹر، کامیو، جیوف، کانکا اور ہارج آرویل سے ہوتی ہوئی علامت کا سفر آج کے پیش منظر کے افسانے کا اہم عنصر بنا کر ہے۔

کانکا کا اسلوب اُس کی ذہنی افتاد کے باعث سرریلی ہے لیکن اس کی بڑی پہچان علامت نگاری ہی ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ہمارے ہاں افسانے میں علامت نگاری کا چہن کا نکا کے طفیل ہوا تو غلط نہ ہوگا۔ ہمارا افسانہ کانکا کے دو ناولوں THE TRIAL اور THE CASTLE سے متاثر ہوا۔ ان ناولوں میں کانکا نے عجب سرشاری کی کیفیت میں علامت کو برتا ہے۔ اس کے ہاں حقیقت کا اتنا گہرا مشاہدہ ہے کہ ارد گرد پھیلی کائنات TRANSPARENT صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اشیاء اپنی انتہائی گہرائیوں کے اسرار بھی کھول دیتی ہیں۔ ”THE TRIAL“ کا لازم عجب بے بسی کی تصویر ہے۔ وہ یہ تک نہیں جانتا کہ مقدمہ کیوں چل رہا ہے۔ ”THE CASTLE“ اتنی بڑی کائنات میں جستجو بنتا ہے۔ شروع سے آخر تک اس کے اسرار نہیں کھلتے، سب راستے ادھر ہی جاتے ہیں پر کوئی راستہ وہاں تک پہنچاتا نہیں۔ ”K“ نام کا LAND SURVEYOR جبر کی صورت حال میں مفاہمت، کی داستان ہے۔ ناجائز مفاہمت، کا یہ کلپ کا باعث بنتی ہے۔ ہیرا انسان سے کا کروچ جن جاتا ہے جس کا مقدر DUST BIN ہے

علامتوں کا یہ انداز نگاری داستانوں میں خیر اور شر کے جدل پر ظاہر ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے ہاں اعلیٰ روایات کا پاسدار جان عالم، ملکٹی بن جاتا ہے۔ یہ کایا کلب، ماکسنسکو کے ”گینڈے“ اور انتظار حسین کے ”آخری آدمی“ میں کامیاب علامت کا درتارا ہے۔

ہمارے ہاں علامت نگاری، داستان سے اولین اُردو افسانے میں خصل ہو گئی تھی یہ اس لئے بھی کہ بقول سوزین کے لینگر علامت سازی بنیادیں مختصا ہے جو صرف افسانے سے مخصوص ہے اس کے ذہن کا ایسا بنیادی عمل جو ہر وقت ہر لمحہ ہوتا رہتا ہے، اکثر یہ عمل شعوری ہوتا ہے اور بعض دفعہ غیر شعوری، ہم اس کے نتائج کو دیکھ کر سمجھ جاتے ہیں کہ ذہن میں سے کچھ تجربات گزرے ہیں جن کو اس نے محفوظ کر لیا ہے۔ ہمارے افسانے میں علامت نگاری ایک واضح رجحان کی صورت یورپی اثرات کے تحت ہی سامنے آئی۔ ہمارے اولین افسانوں ”چڑیا چڑے کی کہانی“ اور ”سودائے سنگین“ (پلدرم) اور ”ہلاؤ“ (سہیل عظیم آبادی) سے احمد علی تک علامت نگاری پر اسلوب کے اعتبار سے خصوصی توجہ صرف نہیں کی گئی۔ احمد علی کے ”قید خانہ“ ”موت سے پہلے“، ”میراکرو“، کافکا کے زیر اثر اُردو کے پہلے کامیاب علامتی افسانے ہیں۔ کافکا اناہل تھا اور یہی وجہ تھی کہ اس کی تحریر میں سریلزم نے راو پائی۔ سریلزم ٹرمیٹ ہمیں احمد علی کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ یہ ان کی کامیاب شعوری کوشش ہے جس کی مثالیں ”پریم کہانی“ اور ”گزرے دنوں کی یاد“ ہیں۔

استعارہ اور علامت نگاری کے ضمن میں منو کا افسانہ ”بھونڈے“ کامیاب ترین کوشش کہی جاسکتی ہے۔ اس میں کردار کا تجربہ علامتوں اور استعاروں کے ذریعہ کیا گیا ہے، وہ لڑکی جس کی کوشی کے محققہ باغ کی جھانپوں میں بد عادت مرغیاں اڑے دیتی تھیں، اس کی جوان لڑکائی کو انہی جھانپوں میں کسی نے قتل کر دیا۔ اس کے گلے میں سرخ بھند نے کا ازار بندھا جو اس نے ایک روز پہلے پھیری والے سے خریدا تھا۔ بچپن کا یہ تجربہ اور گلی کے بھونکتے ہوئے کتے۔ ایک دن اس نے دونوں ہارنگیاں نکال کر آئینے کے سامنے رکھ دیں جو اس کے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں۔ تب کتے بھونکتے لگے، ہارنگیاں فرش پر پڑھکنے لگیں۔ کوشی کے فرش پر اچھلیں۔ ہر کمرے میں کوسیں اور اچھلتی کودتی بڑے بڑے بانوں میں بھاگنے لگیں۔ کتے ان سے کھیلنے اور آئیں میں لڑتے رہتے

اسی طرح ”دو فرلانگ لمبی سڑک“ اور ”عالیچہ“ (کرشن چندر) ”آندی“ (علام عباس) اس کی مثالیں ہیں۔ لیکن علامت اور استعارے کے لیے سب سے زیادہ سازگار ماحول ب، اس وقت پیش منظر کے افسانے میں موجود ہے۔ اس لیے کہ گزشتہ چند سالوں میں تکنیک کے اس قدر

تجربے ہوئے ہیں کہ علامت اور استعارے کی مناسب ترین کچھت ممکن ہے۔ ایک مدت تک علامت نگاری اور روایتی کہانی بہن دو الگ الگ دھاروں کی صورت میں جعلی فضا بندی کی تخلیق کرتے رہے ہیں۔ آج کہانی کی پچھلے نکتے، اس کے تمام شیڈز کے ساتھ پیش منظر کے افسانے میں ممکن ہے کہ یہ اس عہد کی چیز ہے۔ آج کے افسانے میں باقیہ کی گونا گوں اور تکنیک کا شعور ہے۔ یہ افسانہ کسی منشور کے تحت نہیں لکھا گیا، اس لئے کہ ہر افسانہ نگار نے پس منظر اور رواں پس منظر سے تربیت یافتہ ہونے کے باوجود اپنی خاص نفسیاتی افتاد طبع کو آزمایا ہے۔ لیکن اب ابلاغ کا مسئلہ کھڑا ہو گیا۔ افادہ ادب اور ترقی پسند افسانے کا بگڑا ہوا مزاج کسی طور نہیں مانگا۔ اس ضمن میں اپنے سے پہلے افسانہ نگار سے یہ گد ہے کہ اس نے نئے اظہار کی علامتی شکلوں کی وضاحت پر سے طور پر قدم قدم نہیں کی۔ دوسری وجہ فیشن پرست ہیں، جنہوں نے علامت اور استعارے کو اپنی طرز فکر، زبان کی اپنی روایات اور اپنی دلجو ملا کے حوالے سے نہیں برتا۔ ابہام کی قاطبی مدت صورت بے معنویت ہے اور اس کی ایک وجہ لکھنے والے کی ذاتی علامتیں ہیں جن کا تعلق غیر منطقی سوچ سے ہے، جو تربیت یافتہ قاری کے لیے بھی مبہم رہ جاتی ہیں۔ حتیٰ کہ افسانہ نگار کے لیے خود بھی وہ ہمیشہ اجنبی ہی رہتی ہیں۔

ابہام کی ایک وجہ علامت اور استعارے کا تحیر بھی ہے۔ نئے افسانے کی علامتیں اور استعارے موجود صورت حال کا تجزیہ کرنے والے نئے ذہن کی پیداوار ہیں اور آج کا افسانہ نگار انہیں LIFE SYMBOLS کے طور پر برتا ہے۔ غیر تربیت یافتہ قاری جب تک اپنے آپ کو الفاظ کے مخصوص آہنگ کے ساتھ میز میناں اتارنا افسانے کی اندرونی ہیئت کے سپرد نہیں ہو جاتا، افسانہ نگار تک رسائی ناممکن ہے۔ اس کی ایک وجہ تو قاری کی تہا ز مدگی ہے، نئے تجربے کا فقدان اور دوسری وجہ اس کی فکر کا زبانی تعصب۔ وہ آج بھی ماضی کا باشندہ ہے۔ اس کا بس چلے تو آج ریڈیو کمرشل سرورس سے کان بنالاء، خورد شیر اور کنڈن لال سہگل نشر کرے۔

ابلاغ کے ضمن میں ایک مشکل یہ بھی درپیش ہے کہ تخلیق کار کے اندر افکار کے مکمل ترین اظہار کی صورت شاید ہی سامنے آتی ہے ورنہ کوئی نہ کوئی پہلو ضرور حسن اظہار رہ جاتا ہے اور سر توڑ کوشش کے باوجود خیال اپنی تمام جہتوں کے ساتھ ظاہر نہیں ہو پاتا۔ ترسیل کی اس ناکامی کا ایک سبب شمس الرحمن قادری (ترسیل کی ناکامی کا المیہ) نے جو لئے اور سننے والے کے درمیان مشترک نسب نما فقدان بتایا ہے۔ اس طرح جب ترسیل ناکام ہو جاتی تو ابلاغ بھی ناکام ہو جاتا ہے۔ آج کے حالات بھی ادب کے لیے آئینہ دل نہیں۔ چونکہ آئینہ دل حالات میں بھی مکمل ابلاغ ناممکن ہے۔

اس لیے موجودہ حالات میں ابلاغ کی سطح اور بھی گر گئی ہے۔

پھر فن کار یہ قیاس بھی کر لیتا ہے کہ جس انفرادی نوعیت کے تجربے کو وہ پیش کر رہا ہے، قاری اس کی نوعیت سے آگاہ ہے۔ یہ مفروضہ ترسیل کے مختلف ابتدائی نوعیت کے مراحل کو نظر انداز کرنے کا باعث بنتا ہے جس کے نتیجے میں قاری کیلکیشن پر ردہ جاتا ہے اور مکمل ابلاغ کی صورت پیدا نہیں ہوتی۔

بعض اوقات تجربے کے قطعی اظہار میں فن کار کے انتہائی نجی محسوسات قاری کی گرفت سے باہر رہتے ہیں۔

ابہام کے پیدا ہونے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ فن کار تخلیقی عمل کے وقت محسوسات کو خارجی تعلقات سے قطعی طور پر کاٹ دیتا ہے تب اس کا استعاراتی نظام قاری کی پہنچ سے باہر رہ جاتا ہے۔ یہ بات مانی ہوئی ہے کہ لسانی تفصیل کا عمل ہی زبان کی زندگی کا باعث ہے لیکن لسانی تفکیکات کا عدم توازن بھی ابہام کا باعث بنتا ہے۔ ایسی مثال اس مقام پر ظاہر ہوتی ہے۔ جب فن کار کا ہر تاہوا لفظ انتہائی نجی محسوسات کا اظہار کرتے ہوئے گرد و پیش سے اپنی جڑیں ختم کر لیتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ کہ تخلیقی عمل میں اظہار کو اذیت اور ابلاغ کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ یہ بات بالکل اسی طرح ہے کہ عام بول چال میں جس طرح ابلاغ کو اذیت حاصل ہے اور اظہار کو ثانوی حیثیت اور یہاں معاملہ الٹ ہے۔ بقول سجاد ہاقر رضوی ہر تخلیقی عمل، حیاتیاتی ضرورت ہے اور یہ ضرورت پہلے اظہار ہے اور بعد میں ابلاغ۔ بالکل اس معصوم بچے کی طرح جو پہلے اظہار کرتا ہے اور بعد میں ابلاغ بھی چاہتا ہے۔ سو بالئے تخلیقی عمل پہلے اظہار ہے اور بعد میں ایک خاص سطح پر ابلاغ، جس کے لیے قاری، ناظر اور سامع کو بھی پیش قدمی کرنا ہے۔ اظہار محض بچپن کی نشانی ہے جس کی مثالیں بڑی آسانی سے ہم عصر ادب میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔

دراصل ہر نیا فن کار جس کا طریقہ اور اک نئے عہد سے مطابقت رکھتا ہے اپنے سے پہلی نسل کے ہم عصروں کے لیے الجھا ہوا رہتا ہے جب کہ فوذا بعد آئے والی نسل کو اس کا پروردہ کہنا چاہیے، وہ اُسے خوب سمجھ رہی ہوتی ہے۔ دراصل ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ فن پارے کو پرکھنے والے قاری کا ذہنی رویہ وہی ہونا چاہیے جو فن کار کا تھا۔ قاری کے ابلاغ کے ضمن میں بے اشتنائی برتی گئی۔ قاری کی تربیت کا مرحلہ ہمیشہ سے صبر آزما رہا ہے۔ ہمارا قاری تو ابھی پورے طور پر ابتدائی دور کے انسانی ادب کے حراج اور علامتوں سے نااہل ہے اور آج کا افسانہ نیا طور احساس مانگتا ہے۔

لیکن ہر سطح کے قاری کو مطمئن کرتا بھی فن کار کا کام نہیں۔ کیا نظم اور غزل کے صاحب طرز شاعر مجید امجد کی غزلیں تمام لوگوں کے لیے ہیں؟ قاری کو اپنے ذوق کی تربیت بھی کرنی چاہیے۔ بدغ کے سلسلے میں اُسے فن کار کا ہاتھ بٹاتا ہوگا۔ ادب کا معاملہ تو افہام و تفہیم کا معاملہ بھی ہے، دوستی کا ہاتھ دونوں طرف سے بڑھنا چاہیے، ورنہ مسلسل ارتقاء پذیر زندگی ٹھہر نہیں جائے گی اور فن کار قاری کا انتظار نہیں کرے گا۔

ترسیل کی ناکامی کی ان بنیادی وجوہات میں آج کے افسانے کی تکنیک اور اسلوب کے نقائص بھی ایک وجہ ہو سکتے ہیں لیکن کیا مستور اور بیدی اس سے مترا ہیں؟ میں یہاں بے حاشیتہ وعدہ ستاثر سے خالی، کہانی پن سے عاری افسانے کی حمایت نہیں کروں گا۔ لیکن نہ ہی میرے نزدیک یہ ضروری ہے کہ ماضی کے قلمی اصولوں کو بلا ضرورت برتا جائے۔ میں معیار کی شناخت کرانے سے بھی معذور ہوں۔ اس لیے کہ اعلیٰ قدر کی پہچان ممکن ہے، اس کی وضاحت ممکن نہیں۔ میرے نزدیک کوئی افسانہ محض اسلوب اور تکنیک کی قلابازی نہیں ہوتا، اس لئے کہ لا یعنی افسانہ لکھنا ایک بددیانتی ہے اور فن کار سے اس کی توقع میں نہیں کر سکتا۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ اظہار مکمل طور پر نہ کیا جاسکا ہو، ابہام ہو۔ اکرام باگ کے افسانے ”عکس نقا“ (شب خون) سے مثال: ”افسانہ شروع ہوتا ہے: فرض کیجئے، وہاں ایک تحریری ماحول میں ایک ایسی خفنی رکھی ہوئی ہے۔“

ممکن ہے وہاں کچھ اس قسم کی بات ہوتی ہو۔

حقیقت اس کائنات پر گھرانے سے ایک لمحہ پہلے اور اس کو ایک لمحہ چھوڑنے سے پیہر ”مکمل“ کیوں ”نہن گیا تھا“۔

(اکرام باگ۔ ”عکس نقا“)

دوسری مثالیں۔ انور سجاد کا افسانہ ”کیر“۔ بلراج مین را کا ”کپوزیشن چار“۔ اسی طرح سر جرد پرکاش کا افسانہ ”جی ڈاں“ (شب خون) ابھام کے نیم روشن اور نیم تاریک پوجھل دھندلے میں پھنسا ہوا ہے۔ جی ڈاں ایسی علامت ہے جو قاری کی طرح خود افسانہ نگار کے لیے بھی وحشت اور غیر واضح ہے۔ یہ ”جی ڈاں“ کی علامت سمویل بیکٹ کے گڈو (WAITING FOR GODOT) کی یاد دلاتی ہے۔

ابھام کی مندرجہ بالا چار مثالیں میں نے کامیاب علامت نگاروں سے پیش کی ہیں۔ ایسے ناکام تجربے کامیاب اعتبار کے لیے ضروری بھی ہیں۔ انہی کے قلیل اکرام باگ (اسم اعظم) انور سجاد (کونٹل) بلراج مین را (کپوزیشن دو) اور سر جرد پرکاش (رونے کی آواز) تخلیق کر پائے ہیں۔ تخلیق کار جن تجربات سے گزرتا ہے یہ ضروری نہیں کہ ہر فرد ان تجربات سے گزرے، ابھام فرد وہ ذاتی اور جذباتی سطح بھی نہیں رکھتا جو فن کار کے لیے مخصوص ہے۔ لیکن فن کار کے تجربات انسان کے اس اجتماعی لا شعور میں ڈوب کر ابھرتے ہیں جس میں تمام انسان حصہ دار ہیں۔ اس لیے سطح خواہ کوئی ہو اعلیٰ تخلیق غیر تربیت یافتہ قاری پر بھی کم یا زیادہ اثر انداز ضرور ہوتی ہے۔ پیش منظر کے افسانے کی موسیقیت اور الفاظ کی نشست و برخاست اس کی مثال ہے۔ آج انسانی نثر اور نظم کے نچلے امتیاز نہیں کھینچا جاسکا، اس لیے کہ یہ کام نثر کے منصب کو گھٹاتا ہے۔ نثر اور نظم تصویریت، آہنگ اور ترنم کے راستوں پر چلتی ایک ہو رہی ہیں۔

”زمین تاحہ نظر، نظروں کے ہر زاویے کی حد میں ان گنت رنگوں کے بلوس میں، ہنر لکیریں، پہلے دائرے، گلابی ٹکڑیں، کالے، لال، سفید بیگنی تھکتے۔ پتہ جا کے رنگ۔ ہوا دھیمے دھیمے ہلتی ہوئی بیٹیاں بجاتی ہوئی۔

بھول، بھڑ اور ہودے، حیران پنہائی۔ پریشانی۔ اُداس لرزاں۔
کھولی ہوئی پگڈنڈیاں، بھولے بھگے راستے۔ ڈھوپ، بجلی اور دم۔
میں وہ دنیا دیکھا کیا، دیکھا کیا۔ جگ بیتے گئے۔“

(”میراثہ میں ہے“ بلراج مین را)

دیگر مثالیں۔ انور سجاد کا ”تھیلی اور دیوتا“۔ اسد محمد خاں کا ”ہے للہ للہ احمد جادید کا
”ایک ادھوری کہانی کا خلاصہ“۔ قمر عباس ندیم لکھا ”وقت کے فٹلز“۔ ذکاء الرحمن لکھا
”پتہ تھڑکی آواز“ ہیں۔

۱۔ مجموعہ شمس کی آنکھ ۲۔ مجموعہ جدائے گلابے پاؤں۔ ”میں اور زمین“

پیش منظر کے افسانے کی تکنیک، علامتیں اور استعارے عصری تقاضوں کے تحت ہیں۔ اگر انہیں ۱۹۳۶ء کی صورت حال میں زندگی کرتے ہوئے سمجھنے کی کوشش کی جائے گی تو یہ کبھی گرفت میں نہیں آئیں گی۔ علامت اور استعارے کی الگ-الگ وضاحت بھی ضروری ہے کہ انہیں ہمیشہ آپس میں گڈمڈ کر دیا جاتا ہے۔

علامت، استعارے کے بعد کا قدم ہے اور تشبیہ کے سلسلے کی آخری کڑی۔ علامت کی صورت میں تخلیق کار اور قاری کے درمیان مفاہمت کا ہونا ضروری ہے جسے کاٹنگ وڈن AGREEMENT کہا ہے لیکن یہ مفاہمت تو استعارہ میں بھی موجود تھی۔ ہم استعارے کے سلسلے کی مفاہمت کو قانونی معاہدہ کہیں گے اور علامت کے ضمن میں غیر قانونی۔ علامت میں استعارہ کی طرح زبان و بیان کی پابندی ممکن نہیں۔ البتہ منطق کے اصول کی کڑی نگرانی ہوتی ہے جسے علامتی تحریک کے سرخیل ملارے نے نظر انداز کر دیا تھا اور اس طرح ذاتی انکار و ملارے کی طرف جھکاؤ بڑھ گیا۔ اسی طرح استعارہ کے بجاری معنی غیر تربیت یافتہ قاری کے لیے گمراہ کن ثابت ہو سکتے ہیں۔ یہاں سے پہلی بار ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔

علامت لاشعور کو شعور سے وابستہ کرتی ہے لیکن نئے زمانے کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اسے عصری شعور اپنے اندر سے گزارے۔ علامت کا استدلال قابل فہم بنایا جاسکتا ہے۔ لیکن اس کے غیر استدلالی عنصر کی پورے طور پر وضاحت نئے طرز احساس کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ علامت میں تاثراتی، اظہاری، شعوری اور لاشعوری عناصر اپنے تمام تر تضادات کے ساتھ کار فرما رہتے ہیں۔ اس طرح یہ ان کیفیات کے بیان پر قادر ہے جن کے بے تصورات کا فقدان ہو۔ آج کے افسانے کی بوائی یہی ہے کہ اس میں طرز احساس کی ہر نچ اپنا بناتی ہے۔ آج کے افسانے کی علامتوں میں انسانی مسائل کا راز پوشیدہ ہے اور ان میں ذہنیت کا نیا تصور مضمر ہے جو زندگی اور شعور کے مسائل کو مبہم نہیں بناتا۔ یہ تو جسم اور نفس، عقل اور عینیت، بنوہ اور تہجائی کے تصادات رفع معنی میں مشغول ہے۔ آج کی علامتیں پرانی اصطلاحات کو ختم کر رہے ہیں اور زیادہ معنویت کے مترادفات پیش کر رہی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ علامت نگاری، رومانیت کی مسخ شدہ صورت ہے۔ حالانکہ بقول نسیم بخاری: رومانیت جس کلاسیکی مکتب فکر CLASSICISM کا پہلا رد عمل تھی، علامت نگاری اس کا دوسرا متوازی رد عمل ہے۔

نوعیت کے اعتبار سے ان دونوں تحریکوں کی سپلائی لائن ایک ہے اور نشوونما کے زمانے مختلف۔ البتہ افسانے کا علامتی اظہار کئی اعتبار سے ترقی پسند تحریک کی ضد بنتا ہے۔ داخلی اور خارجی

تجربات کی ضد و نگار کی اپنی ذات اور اجتماع کی کشاکش، ذاتی ملامتوں اور اجتماعی علامات کی ضد وغیرہ۔ دراصل علامتی اظہار ہے ہی معروضیت کو پھلانگنے کا وسیلہ۔ کہا جاتا ہے کہ ترقی پسندوں نے بھی علامات کا استعمال کیا ہے اور علامتی اظہار ترقی پسند اظہار کی ضد نہیں بنتا۔ جب کہ میرا استدلال بھی یہی ہے۔ اس لیے کہ ترقی پسندوں نے مجموعی طور پر اشاروں سے کام لیا ہے نہ کہ علامت سے، ان کا ذخیرہ مثالیں یہاں اہمیت نہیں رکھتیں۔ ترقی پسندوں کے اشارے متعین تھے اور یہی ان کی ادبی کٹ منٹ بھی ہے۔

علامت اور اشارے کا فرق جاننے کی ضرورت ہے۔ یہ اپنے مفہایم اور معنویت میں الگ الگ دائرہ عمل کے حامل ہیں۔ ٹنڈل نے "LITERARY SYMBOL" میں SIGN کو اشارہ کہا ہے۔ ایسا اشارہ جو کسی چینی شے کی جانب ہو۔ سوچن کے لینگر کے نزدیک اشارہ کثرت ہے کا حامل ہے جو معنویت کے اعتبار سے ایک عام رشتہ ہے اور علامت اپنی وسعت میں درجہ محسوسات اور احساسات کے پُر اسرار سلسلوں تک رسائی رکھتی ہے۔ غرائز علامت کو شے کا بدل (SUBSTITUTION) اور موازنہ (COMPARISON) سمجھتا تھا جبکہ یونگ نے اس محدود تصور کو رد کیا اور یوں اشارہ اور علامت کا واضح فرق سامنے آیا۔

علامت، SIGN کی طرح ایک چینی اشارہ تو ہوتا کرتی ہے مگر اس کی معنویت چینی نہیں ہوتی، اس کا سفر ہمہ جہت ہے، اشارہ کی طرح واحد معنویت کی قید سے آزاد۔ مختلف اقدار اور نظریات کے حامل ذہن علامت سے اپنے اعتقادات کی روشنی میں مطالب اخذ کرتے ہیں۔ یورپ کی علامت نگاری کی تحریک کی طرح ہمارے ہاں بھی ایک رٹی، میکانیکی سوچ کی ضد کے طور علامت نگاری کا رواج پیدا ہوا اور پیش منظر کی صورت حال سے مطابقت کے باعث اہمیت اختیار کر گیا۔

استعارہ، ناظرانہ نگار کی ہر ایک ترین دلائلوں اور دقیق ترین کیفیتوں کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ استعارے کے برتاؤ سے لغوی مفہوم مجازی مفہوم کے تقابلیں میں مدد دیتا ہے۔ لیکن اگر کوئی استعارہ کثرت سے اور بار بار استعمال کیا جائے گا تو ہم مخصوص لفظ کے استعاری مفہوم کو لغوی معنوں میں سمجھنے لگیں گے۔ متواتر مجازی معنوں میں مستعمل ہونے کے باعث اس کے مفہایم میں ایک قسم کی عمومیت پیدا ہو جائے گی۔ قلم نگار نے ایسے الفاظ کو مر جھلیا ہوا استعارہ کہا ہے۔ ہماری لغت گویا اپنا مرجھائے ہوئے استعاروں کا ذخیرہ ہے۔ استعارہ تجریدی مشاہدے کا بہترین ثبوت ہے۔ یہ تمثیلی علامتوں کو استعمال کرنے کی قوت ہے۔ ہر نیا تجربہ یا نیا تصور سب سے پہلے

استعارے کا روپ و عارتا ہے پھر تر جھا کر نقوی حیثیت اختیار کرتا ہے۔ اس طرح یہ زبان کی زندگی کا قانون ہے۔

آج کے بکھرے ہوئے فرد کے لیے لاشعیت میں مفایم پنہاں ہیں۔ وہ کسی ایک مخصوص نقطہ ارض پر زندہ نہیں۔ اس بین الاقوامی فرد کے اظہار کے اسالیب نئے ہیں کدہ استعاروں میں سوچتا ہے۔ خوبصورت مثال، انور سجاد کے افسانے ”سنڈریلا“ کی بے بس لڑکی کا استعارہ ہے جو ماتا اور شفقت سے خالی دنیا کی بھیا تک۔ خواب کشائی ہے۔ پیش منظر کے افسانے میں شعور کی رو کے تحت علامت اور استعارے کی کارفرمائی نے حرید جو برد کھائے ہیں۔

جنگ کے پس منظر میں حسین الحق کا ”شاید“ آپس میں الجھتی سوچوں، اخبار کی سرخیوں اور ساکت پہاڑ پر متحرک فرد کا طریقہ، احمد عثمانی کا ”تکس نما“، خاموش خودکلامی کی مثال فیروز کا دلیر کا محول ممتاز یوسف کا ”کرنٹ“، مسعود اشعر کا ”درخت اور دروازے“ دیگر مثال ہیں۔

شعور کی رو (Stream of Consciousness) فرائیڈ کے نظریہ لاشعور کی عطا ہے کہ شعور کی رو یورپ میں پراہلم ڈراموں کا باعث بنی اور سُر یلزم کو شہرت نصیب ہوئی۔ یہ موضوع سے زیادہ Method سے تعلق رکھتی ہے۔ اس میں دماغ میں آئے ہوئے بے ربط امور کو کئی ترتیب دی جاتی ہے۔ اس میں انتخاب اور تکرار کی اہمیت ہے۔ بیان کی بجائے اشارا اور فقرے کی جگہ جیسے سے کام لیا جاتا ہے۔ شعور کی رو کی تصویروں میں ربط کسی منطق یا استدلال کی وجہ سے نہیں بلکہ ہر لحظہ ذہن کی بدلتی ہوئی کیفیت کے باعث ہے۔ اس طرح تصورات اور خیالات کا تلامزم اور یادداشتیں، خارجی واقعات سب ایک ہی رو میں سامنے آتے ہیں۔ ہنری جیمز نے شعور کے مرکزی طرف توجہ دلائی۔ اس طرح وحدت کی وہ فنی گرفت سامنے آئی جو اس تکنیک کی جان ہے۔ شعور کی رو کا شعوری طور پر اثر سب سے پہلے ڈی۔ ایچ لارنس (Son and Lovers) مئی ۱۹۱۳ء کے ہاں نظر آتا ہے۔ پھر ڈورجی رچرڈسن نے Pilgrimage (۱۹۱۵ء) لکھی اور جیمز جوائس نے ۱۹۱۶ء میں ناول A Portrait of the Artist as a Young Man مکمل کیا۔ ورجینیا وولف کی ناول To the Light House کا سال اشاعت ۱۹۲۷ء ہے۔

شعور کی رو کے برتاؤ میں جوائس، ورجینیا وولف اور مارسل پروست کے ہاں افسانوی کردار محض ڈی کا روپ رکھتے ہیں، اس طرح بخوبی لاشعور کی تحریری کیفیت کا اظہار ممکن ہے۔ شعور کی رو کے سلسلے میں حسیاتی تاثر، داخلی خودکلامی اور داخلی تجزیہ کی تکنیک خاصی مقبول رہی ہے۔ حسیاتی تاثر (Sensory Impression) میں فن کار اپنی ذاتی زبان برتتا ہے جو ضروری

۱۔ مجموعے ”پس پردہ شب“ بارش میں مگر ادا مکان، مصورت حال

نہیں کہ مرید لسانی حیرانیوں سے ہم آہنگ بھی ہو۔ اس میں شاعری اور موسیقی کے اثرات نمایاں رہتے ہیں۔ ذاتی زبان برہنہ کا تجربہ کلیدی ہار "یولی سیز" میں کیا گیا۔ گو جو اُس کی زبان سمجھ میں نہیں آتی لیکن اس کا مخصوص آہنگ ذہن میں خاص قسم کی کیفیت کا باعث بنتا ہے۔ ہمارے ہاں قرۃ العین حیدر ہیں جو خیماتی تاثر کی موسیقیت بھی رکھتی ہیں۔

"مجھے ایسا لگتا ہے جیسے ہم طاس سیکٹ کی اُن بے چاری عورتوں کی طرح جلا رہی ہیں۔ پتھر کو دھو، ہوا کو دھو، فضا کو دھو، ہڈیوں کو دھو، پتھر کو پتھر سے جدا کر کے دھو۔ جب میں پتھروں کو ہاتھ لگاتی ہوں تو اُن میں سے خون بہہ نکلنے لگتا ہے۔"

(مصلیٰ گل آبی یا اصل آبی)

دیگر مثالوں میں افسانہ "سیر ماہی" کا آغاز اور افسانہ "یہ داغ داغ اُجالا" کے بیشتر حصے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی شعریات پر مستزاد انسانی تہذیب اور تاریخ کا پختہ شعور بھی ہے جو انہیں انفرادیت بخشتا ہے۔ اس کی مثال افسانہ "جب طوفان گزر گیا" ہے۔ اسی طرح آپ اپنی کارنگ ان کے افسانوں "کلیکس لیڈ" اور "رجلہ بدجلہ ہم پہ ہم" میں جھلکتا ہے، جس کی انگریزی میں مثال لارنس کا ناول "Son and Lovers" ہے۔ یہ آپ اپنی جہت کے انداز کی تحریر شعور کی رو میں ایڈیٹس کیس کے رجحانات کی حامل ہے، بچے اپنی محبوب میں ماں کی تلاش کرتے ہیں۔

داخلی خودکلامی (داخلی سولو لاک) میں افسانوی کرداروں کے شعور میں بہنے والے خیال کے حقیقی بہاؤ کو پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ دراصل یہ زبان کی گرفت میں آنے سے پہلے وہی تھوڑا سا کی کیفیت ہے جسے نثر کی نسبت شاعری میں زیادہ کامیابی سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس تکنیک کو برہنہ والے افسانہ نگار، شاعرانہ وزن کے حامل ہوتے ہیں۔ بقول جان گراس "یولی سیز" کی خودکلامیوں میں اگرچہ کردار کی اور تکمیل ہیں لیکن ان کا ڈھانچہ نہایت احتیاط کے ساتھ مرتب کیا گیا ہے۔ جو اُس کا آخری ناول Finnegans Wake بھی اس کی مثال ہے۔ داخلی خودکلامی کی خوبصورت ترین مثال مینکوے کا ناول Old man and the Sea ہے۔ اُردو میں اے۔ حیدر کی "شہر اور گلیاں" کے بعض حصے اور قرۃ العین حیدر کے افسانوی مجموعے "شیشے کے گھر" کے افسانے خصوصیت کے ساتھ "یہ داغ داغ اُجالا" اس کی مثالیں ہیں۔

"داخلی تجزیہ" میں کردار کے تجربے اور تاثر کا خلاصہ تخلیق کار اپنے الفاظ میں بیان کرتا ہے۔ اس طرح افسانوی کردار کی سوچ تک فن کار کی دسترس میں رہتی ہے۔ اس میں ذہن کی اس کیفیت کا اظہار کیا جاتا ہے جسے فرائیڈ نے قفل از شعور کا نام دیا تھا۔ شاعری میں اس کی مثال براؤننگ کی نظم "Fratello-Lippi" ہے۔ اس میں اگلی کے ایک قدیم معصوم کو گرجا میں مقدس

تصادف بنانے پر مامور کیا گیا ہے لیکن وہ اپنے داخلی اظہار سے مجبور ہو کر Nudes بنانے لگا۔ اس نظم کا موضوع معذور کے داخلی اظہار اور پادریوں کے احکامات کے درمیان کشمکش ہے۔ ہنری جیمز اور مارسل پرست نے اس تکنیک کو خوبی سے برتا ہے۔ اردو افسانے میں اس کی مثال امجد لطاف کے دو افسانے ”بچہ نے کی کھپا“ اور ”آلیٹ“ ہیں۔

”حقیق کار کا مقصد تخریب کرنا نہیں بلکہ محض اشیاء کے آہنگ سے مسرت حاصل کرنا ہے۔“ تجزیہ کے بانی معذور مورتے کا یہ قول تجربہ کاری کی مکمل ترین تخریب ہے۔ اردو افسانے کے پیش منظر میں کارفرما معذوری کی اصطلاح تجزیہ کا بابا کا حدہ تحریک کی تصور ہے۔ ابھرنا صرف پچاس برس پہلے کا قصہ ہے۔ جب یورپ میں فطرت سے قریب معذوری نے آخری سانس لے لیے۔ یہ تحریک یوگیا ایک Expressionism اور Cubism کے سنہری زمانے میں معذوری کی نئی کروٹ تھی۔ اسے فن برائے فن کی خوبصورت مثال کہہ لیجئے۔۔۔۔۔ Cubism میں ہندی اشکال کو اہمیت حاصل تھی یعنی کعب، دائرہ اور متوازی خطوط وغیرہ۔ روایت سے اس شدید بغاوت کا تعلق بہر طور فطرت سے ضرور تھا۔ تجزیہ Cubism سے آگے کا قدم ہے۔ اس میں فطرت سے رابطہ توڑ دیا گیا۔ اب آنکھ کی جگہ چہرہ نہیں رہی وہ بدن کے کسی حساس حصے پر آگ سکتی ہے وغیرہ۔

معذور میزوں نے جب اس تحریک کا جواز میا کیا کہ ”تجزیہ حقیقت کی عکاسی نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقی منطق کی رُو سے اپنی حقیقت خود تخلیق کرتی ہے“ تو ہر ابرے غیرے نے اس کام کو اسل جانا اور تصویر کو گورکھ دھندہ بنا دیا۔ اس سلسلے میں دھوکہ دی کا اعتراض پکا سونے Living Museum کے ایک اعتراض (۱۹۶۶ء) میں کیا ہے۔ تصویر کاری سے تجزیہ ادب تک پہنچی۔ ۱۸ ویں ہاں تجزیہ صحت کی تحریک کا اثر براہ راست کم پڑا ہے لیکن ہمارے طریق ادراک میں بھی وہ عناصر جو تجزیہ صحت کی تشکیل کرتے ہیں، بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بخود شامل ہو رہے ہیں۔

یورپ کے ادب سے تجزیہ کی مثال پیش کرتے وقت عام طور پر فراز کاٹکا کا نام لیا جاتا ہے جس کا طریقہ کار سر بلاٹک ہے، یعنی تجزیہ اور سر بلاٹم میں ہم فرق نہیں کرتے۔ سر بلاٹم کو خواب اور حقیقت کا منظم کہہ لیجئے۔ جس کا جنم تحت الشعور سے ہے، یعنی شعور اور لا شعور کا مقام اتصال۔ اس سرحد (تحت الشعور) پر تخلیق کار لا شعور کی گہرائیوں سے تخلیق کا مواد اخذ کرتا ہے یہ نہایت نازک مرحلہ ہے۔ اس میں کوشش کی جاتی ہے کہ خارجی دنیا سے عقلی شعور کا عکس نہ پڑنے پائے۔ سر بلاٹم فن کار ایک تو سامنے کی دنیا کی تصویر بناتا ہے اور ساتھ ہی دوسری دنیا کی تصویر بھی جو ظاہر حقیقت سے بالاتر ہے۔ کاٹکا کا انداز سربلی ہے۔ اس کے ناولوں میں نور کہانوں میں باقاعدہ پلاٹ ہے اور واضح کردار بھی، لیکن اس کے ہاں انسانی ذہنوں کے اُن سر بستہ رازوں کی نقاب

کشتی ملتی ہے جنہیں ظاہر کی حقیقت (سامی اقدار۔ حیر کی صورت حال) چننے کا موقع نہیں دیتی۔ یہ راسخوڑ کے تہ خانوں کی تروپ ہے۔ آئندے برقوں نے ۱۹۴۳ء میں سر یلزم کا جو باقاعدہ منشور پیش کیا تھا، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ محض طرز تفکری نہیں بلکہ طرز زندگی بھی ہے۔ سر یلستوں کے خیر سے مطابقت رکھتی ہوئی وقت کڈائی اختیار کرنا اس کی مثال ہے۔ آگے چل کر سر یلستوں کے دو اسکول سامنے آئے۔ فوٹو گرا فک اور غیر متشکل۔ چونکہ سر یلستی شعور سے پوشیدہ رہتی ہے، اس نے پاگل پن، خواب، بیداری کے خواب اور خود کار تحریروں میں جھلک دکھائی ہے۔ مشہور سر یلست بنگمن پریٹ کا ایک محاورہ مشہور ہے۔ ”اپنی ماں کو اس وقت پٹو جب وہ جوان ہو۔“

فرانز کا فکا اپنی دینی افتاد کے باعث اس میں کامیاب ہوا لیکن اس کی ادبی دنیا میں یہ مثال کامیابی کا باعث اس کی کامیاب علامت نگاری بھی ہے۔ اردو افسانے میں انور سجاد کے افسانے ”سوئے کی تلاش“، ”اور“ ”دیور اور دروازہ“، ”بلراج مین دا کے“ ”میر نام میں ہے“ اور ”کیوریشن چار“، اور احمد مٹائی کا ”قتلیوں میں جلتی تاریکی“، ”ما کام تجربہ کی افسانوں کی ذیل میں آتے ہیں جب کہ کامیاب کوشش کی مثال سر چندر پرکاش کا ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ اور انور سجاد کا ”یوسف کھو“ ہیں۔

”میں نے پٹی پٹی نگاہوں سے اُن سب کی طرف دیکھا اور پوچھنا چاہا وہ کچھ ہے ہوا؟ یہ سب دیکھ رہے ہونا؟ دیکھا کی میں نے اپنی بے چارگی پر قابو پالیا اور ہاتھ اوپر اٹھا کر کہا۔ سنو تم سب سن لو! سمندر کنارے کے شہر کا پتہ ہے نا۔ اگر کبھی کوئی کم زور محیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آکر لگی تو سمجھ لینا میں ہوں۔“

(دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم۔ سر چندر پرکاش)

سر چندر پرکاش کا یہ افسانہ مرد کے اندرونی اجاڑ پن، دیرانی اور ضعف کا خوبصورت بیان ہے۔ اس میں علامتوں کا ایک پورا انتظام کار فرما ہے۔ افسانہ فرد کی ابتدائی اپنائیت سے صنعتی مہد کے تجربہ تک کا سفر ہے۔ یہ ڈرائنگ روم آج کی معاشرتی صورت حال ہے اور آتش دان کی بجھی ہوئی آگ اعلیٰ اقدار کا زوال۔ انور سجاد کے ”یوسف کھو“ میں مسلمان سڑک پر کھڑا تنہائی کا زخم خور وہ شخص سامنے روشن کمرے کو دیکھ کر پرانے تنگ جوتوں کی طرح چر مراتا ہے۔ اس کی ضرورت روشن کمرے کی وہ عورت ہے جس کے بھوکے بچے جاگتے ہی روئی روئی پکارتے ہیں۔ تنہا شخص کے پاس کچی پکائی روٹی ہے۔ یہ تاریکی میں روشن اور روشنی میں تاریک ہوتے چہروں کی کہانی جنگل، ریت، دریا، پانی کے کنویں کی علامتوں سے تجربہ کی نریت منٹ کے ساتھ تکمیل پاتی ہے۔

تجربہ کے ضمن میں یہ کہنا کہ مصوری کے اس طریقہ کار کا اردو افسانے میں منطقی جواز موجود

نہیں، کامیاب تجزیہ دہانوں سے بے خبری کی دلیل ہے۔ تجزیہ آج کے منتشر ذہن کی خوبصورت عکاس ہے۔ البتہ محض چمکانے والا کوئی بھی عمل دیرپا ثابت نہیں ہوتا۔ تجزیہ کار کا ضرورت سے زیادہ ناخیت پسندی کی طرف جھکاؤ ابہام کا باعث بنتا ہے۔ کامیابی حسن انتظام کا نام ہے۔ تجزیہ ضرورت اس وقت بنتی ہے جب موضوع کی ہمہ جہتی کا سامنا ہوتا ہے۔ فیری فینی صورت حال کا بہر صورت یقین میں ظہور تجزیہ سے ممکن ہے۔ کامیاب تجزیہ کا خوب میں ظہور پذیر ہونا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ تمام فنون کا باہم رابطہ اعلیٰ فن پارے کے لئے ضرورت کے معنی رکھتا ہے۔

اُردو افسانے میں تکنیک کے تجربات کے ضمن میں ایک خوبصورت تجربہ تمثیل نگاری (حکایت) کا امداد بھی ہے۔ لیکن یہ افسانے اخلاقی حکایتیں نہیں، یہاں کسی سوچے سمجھے منصوبے پر افسانہ نگار عمل پیرا نظر نہیں آتا۔ اس لئے بھی کہ افسانے میں کسی قسم کا عقیدہ ٹھونسے یا درس دینے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ یہ کام صرف Science Fiction سے لیا جاسکتا ہے۔ جس کی کامیاب مثال اُردو افسانے میں نہیں ملتی۔

کمار پاشی، اکرام ہاگ، احمد جادید اور شفقؔ بنیادی طور پر تمثیل نگار ہیں۔ ان کے افسانہ سر ارفضا کے افسانے ہیں۔ نثر میں ماورائی کیفیت کا مکمل اظہار ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ اسی مشکل سے دو چار کام پاشی (اس کی لاش۔ پہلے آسمان کا زوال) اکرام ہاگ (آتش علقا۔ دم اٹھی) احمد جادید (اثر فیاں۔ ادھر افسانہ) شفق (آزاد ہستی، پیاسا جزیرہ) تمثیل نگاری میں اپنے الگ الگ اسالیب رکھتے ہیں۔ علامت نگاروں، انور سجاد (سرو نیروشن) مرزا حامد بیگ (زمین جاگتی ہے) اور شمس فہمان (سون کھی) کے پاس روزمرہ زندگی کے سامنے کے واقعات میں بھی اسرار دیکھنے کا میلان ملتا ہے۔ یہ خوبی تمثیل سے بچن کر علامتی اور استعاراتی افسانے کے مخصوص رچاؤ کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی ایک کوشش ہے بالکل اسی طرح کہ پاشی، اکرام ہاگ، احمد جادید اور شفق اپنی تمثیلی کہانیوں میں علامت کا ترکہ بھی لگاتے ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمثیلی افسانے میں جہاں کہیں علامت نگاری حد سے بڑھی، افسانے پر نگاری کی گرفت نہیں رہتی۔ اس کی بڑی وجہ تمثیل میں علامت کا بے جوڑ ملاپ ہے۔ تمثیل کی پچھان کروادوں اور واقعات کے مفاہیم کا تھیں اور اکبر اپن ہے۔ یہ کسی قسم کے داخلی الجھاوے کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتی، اس کے برعکس علامت انسانی زندگی سے قربت کے باعث واقعاتی صداقتوں سے دور رہتے ہوئے بھی انہیں سے طاقت بکارتی ہے اور معافی کی سہولت سطحیں واضح کرتی چلی جاتی ہے۔ ان چاروں

۱۔ مجموعہ مگر تے آسمان کا قصہ۔ ۲۔ مجموعہ کئی ہوئی زمین

۳۔ مجموعہ خیر عداوتی کہانی ۴۔ مجموعہ افسانوی مجموعہ۔ ۵۔ گمشدہ کلمات۔ ۶۔ تار پر چلنے والی گناہ کی مزدوری۔

تشکیل نگاروں کے مثالی کردار اور واقعات مخصوص معانی کو ہی سامنے لانے کی کوشش ہیں۔ مثلاً: کنار پاشی کے افسانے ”صد سطرۂ حکم نامہ“ کا سرخ ٹائی باندھے مرکزی کردار جو ہستی کے لوگوں کو ہٹاتا، پہاڑ سے اترتا ہے اور جس کے پاس ایک حکم نامہ (کوہ کاغذ) ہے آخر میں جھوٹا ثابت ہوتا ہے، یہ واضح طور پر اساطیری کردار ہے۔ لیکن اس کے برعکس علامتی افسانوں یا آخری آدمی، (انتظار حسین) برادر۔ برادر (اسد محمد خاں) یوسف کھوہ (انور سجاد) کے کرداروں کے بارے میں یہ حکم نہیں لگا سکتے۔

پیش منظر کا افسانہ اپنے موضوعات، تکنیک اور اسالیب کے اعتبار سے غیر معمولی حد تک انوکھا اور تجرباتی ہے۔ یہ آج کی زندگی کے طعن سے جنم لینے والے تعبیرات کی کہانیاں ہیں۔ ان کہانیوں کا کوئی مخصوص جغرافیہ نہیں یہ انجھو کا سیل رواں ہے۔ پیش منظر کے افسانے میں معین اصولوں سے اختلاف کے پیلو بھی سامنے آتے ہیں، اس لئے کہ افسانے کا منظر نامہ تبدیل ہو گیا ہے۔ روایت سے یہ انحراف روایت کی توسیع بن گیا ہے۔ اب ہمانیہ یک دمے انداز کی جگہ علامت اور استعارے نے تجربہ دی اور سرسٹ درختوں کے ساتھ لے لی ہے۔ پیش منظر کے افسانے میں برتا گیا لفظ اپنے معانی کے بطون سے جنم لیتا ہے۔ انجہائی اظہار کے لئے لفظ کی جو نشست و برخاست ضروری تھی وہی برتی گئی ہے۔ اس طرح متنوع، پیچیدہ اور معانی کے اعتبار سے دُور رس واردات کا بیان دیکھتے والی آنکھ کے زاویہ نظر کے مطابق اپنی صورت بدل رہا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس کے لئے فلاسیر نے دعویٰ کیا تھا کہ ایک خیال کو ادا کرنے کے لئے مخصوص الفاظ کی خصوصی نشست و برخاست معین ہے۔ یہاں لفظ کا جو ہر متنوع Dimensions میں سفر کرتا ہے، جو آج کے افسانوی اظہار کی پہچان ہے۔

پیش منظر کے افسانے کی یہ عمدہ جہتی اسے افسانوی روایت میں امتیاز بخشی ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ آج کا افسانہ گزرے ہوئے کل سے بھر ہے، البتہ مختلف ضروری ہے لیکن یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ ہر فن پارے کو اس کی روایت میں رکھ کر دیکھا جاتا ہے۔ آج تکنیک اور اسالیب کے تجربات میں افسانہ نگار کا نقطہ نظر اس قدر مربوط صورت میں سامنے آ رہا ہے کہ بہت جلد پیش منظر کے افسانے کے بارے میں بھیڑی جانے والی بیوستہ ذہن سوچ کی بنیادیں خود بخود چھوٹ جائیں گی۔

افسانہ نگار، بورلیئر کی آواز ملاتا ہے۔

”ہم گینڈر، لومڑی، چیتے، شیر اور خونخوار درندوں میں مگرے ہوئے ہیں، نفرت انگیز جانوروں نے ہمارا احاطہ کر لیا ہے اور ان سب سے بڑھ کر اس شخص نے ہمیں گھیر رکھا ہے جو ہمارا متعلق دوست، ہمارا بھائی، اور ہمارا قاری ہے۔“

(مارٹین لوتھر جیمز کے درمیان۔ قمر جمیل)

۲

نیا منظر نامہ

پیش منظر کا افسانہ Obscure ہے۔

میں کہوں گا اسے ایسا ہی ہونا چاہیے۔ اس لئے کہ پیش منظر کی نفسی کیفیت دھندلی ہے اور شدید غیر یقینی۔ میں فرانسیسی زوال پندہوں کے ہیرو دی اسٹی (تخلیق کار کا نام Huyman) کے ڈرائنگ روم سے متاثر ہوں اور میرے ساتھ اس ڈرائنگ روم میں انقلاب حسین کے ”لساقصہ“ اور سرنر پرکاش کے ”رونے کی آواز“ کے کردار ہیں اور ہمارے سامنے بلراج مین راکا ”اعتراف وراثت“ خود کشی کر گیا ہے۔ اور ڈکا، بلرمن کے ”وہ ایک تھا شخص“ اور میرے افسانے ”دھوپ کا چہرہ“ کے مرکزی کردار Villers Delisle Adam کے ہیرو Ader کے ہمزاد ہیں۔

دوسرے فیر میں خالد حسین کے ”جزائر پایہ“، انور سجاد کے ”سرویرورشن“ اور بلراج کوئل کے ”کتواں“ میں تھائی سے موت تک کا سفر ہے۔ لیکن یہ غلط ہے کہ یہ تمام افسانہ نگار تہہ رہنے اور موت کی خواہش کرتے ہیں۔

دراصل پیش منظر کا افسانہ نگار موجود تہذیبی نظام سے مطمئن نہیں ہے اور یہ ایک المیہ ہے اور ہم میں سے بیشتر نے آسمان سے دشتے بھی کاٹ چھوڑے ہیں، یا یوں کہیے کہ ہر طور ایک دن ایسا ہوتا تھا کہ ہر شے کی ایک حد ہے اور آج دور دشتے مصنوعی فضا بندی کے سب سے بڑے محرک ہیں۔ میں آدمی کو As such قبول کرتا ہوں، میرا اصل میراث وہ ہے۔ تہذیبی نظام سے بے اطمینانی اور سر پہ سے مذہب کی چھتری ہٹا دینے سے بہت بڑا بحران سامنے آیا ہے۔ یہیں سے

تہائی کی کوئیل پھونکتی ہے۔ جو ارد گرد کے ماحول میں اچھی ہے، اسے اپنی ہی سرزمین پر جلا وطن کہنا چاہیے۔

یہ تمام افسانہ نگار جن کے نام میں نے لئے ہیں، ایسے جلا وطن ہیں جو ارد گرد کے وسیع تناظر میں بھیجے اجنبی خارجی ماحول سے اپنی چنی شہادت نہیں کراتے، یا ایسا ان کے بس میں نہیں۔ یہاں یہ لوگ مفاہمت کر سکتے ہیں یا فرار اختیار کر سکتے ہیں، لیکن یہ دونوں کے حق میں نہیں۔

۱۹۴۷ء کی تقسیم اور منطقی استدلال کے زوال کے ساتھ افسانے اور شاعری میں اکیلا پن اور اداسی در آئے۔ یہ نئی صورت حال کے ناقابل برداشت حصار میں زیست کرتے ہوئے فرد کا رزمیہ تھا۔ میں اس تہائی کو اسی کو آج کا طرز احساس سمجھتا ہوں۔

یہ حقیقت تسلیم کہ ایک نسل سے دوسری نسل تک کے درمیانی عرصہ میں صورت حال کسی حد تک تبدیلی کا شکار ہوئی ہے۔ جیسے ایک ہی طرز احساس کی اولین نسل کے ابتدائی دنوں میں جو باتیں غیر مانوس اور دلولہ انگیز ہوتی ہیں انہی حالات کے Settle Down ہوتے ہوئے دوسری نسل کے لئے مانوس ہو جاتی ہیں اور تیسری نسل انہی باتوں کو اپنی فراست کے مطابق ترتیب دیتے ہوئے نکھارتی ہے۔ رد و قبول آگے آنے والوں کے اختیار میں ہے۔

میں نے آنے والوں کے لئے مروجہ ملاحضیں اس وقت تک قابل قبول رہتی ہیں جب تک تہذیبی صورت حال اور مروجہ فکری نظام چھوٹ دیتا ہے۔ جو نئی سیاسی، تہذیبی صورت حال اور فکری ڈھانچوں کے درمیان جد پیدا ہوا ملاحضوں کا استحصال بدلنے لگتا ہے۔ اس لئے نئی پود کو اس سے پہلی نسل کی چھاپ نہیں کہا جاسکتا، جس طرح اس نسل کے بعد آنے والی نسل پر چھاپ نہیں ہوتی۔ روایت کا دھارا آنے والوں کے باطن سے ہو کر گزرتا رہتا ہے البتہ من و عن قبول یا یکسر رد کر دینے کی صورت میں جعلی فصاحت پیدا ہوتی ہے۔ ایسے لوگ اپنے عصری تقاضوں اور روایت کی اصل سے نابالند ہوتے ہیں اور گلے کی خواہش میں گلے ہیں۔

میں پہلے وضاحت کر دوں کہ اپنی سکونت کے لئے میں نے یہاں زیر بحث افسانہ نگاروں کے انفرادی موضوعات اور باہمی اختلافات (بعض حالات میں انتہائی شدید) کا ذکر نہیں کیا، مثال کے طور پر بقول باقر مہدی، ”انتظار حسین کی تصوف کے حوالے سے اسلامی اساطیر اور معجزات کے افسانوی شکل کے ذریعے اسلام کے ”شعری اصولوں“ کے احیاء کی خواہش اور اس کے برعکس انور سجاد، بلراج مین را اور علی امام کا یہ ماننا کہ زندگی کے مظاہر میں عملاً شریک ہو جائے،

انقلاب کی راہ ہموار ہو اور موقع مل جائے تو اکاؤنٹ کا قمرہ لگانے کی کوشش مثلاً ”پی ایل فور ایٹی“ از انور سجاد اور ”رپورٹ“ از علی امام وغیرہ۔

میں لوگوں کو لفظ کا نام مقبول برتاؤ کرتے اور اکہرے مطالب نکالتے دیکھتا ہوں۔ یہ غیر متحرک، ٹھہرے ہوئے پانی کی مثالیں ہیں۔ یہ لوگ ناقابل برداشت ہیں جو نئے اظہار پر پابندیاں لگا رہے ہیں۔ لیکن میں آندرے برتوں کی طرح ہاتھ میں پستول لئے خودکشی کے لئے نہیں کھٹا چاہتا، اس لئے کہ مجھے خودکشی کی منزل سے بے مراد واپس ہونے کا دکھ نہیں ہوگا۔ میں اس تنہا رانیت پر اکیلا دور تک نکل جاؤں گا اور اس لئے کہ ہمارے ارد گرد یہ نقصان اور ناقابل برداشت لوگ موت سے کیا کم ازیت ناک ہیں؟

میں یہ ذہنی ازیت رقم کروں گا، اپنی تنہائی گھوٹوں کا۔ جب یہ ناقابل برداشت لوگ کہیں گے کہ مرزا حیدر علیک خودکشی کرنا چاہتا ہے لیکن عیش مضر کا افسانہ نگار تنہا پندی کے جذبے میں پناہ نہیں لے سکتا، وہ تو زندگی اور معاشرے کے ناقابل برداشت حصار میں جینا چاہتا ہے۔ یہ معاشرے کی خدمت قطعاً نہیں ہے۔ معاشرتی خدمت تو لوگ سفید پوش اختیار کر کے اور انجمن امداد باہمی بنا کر کرتے ہیں لیکن یارو، انجمن امداد باہمی چلاتے چلاتے کبھی اپنے اندر کے سناٹے کی آواز بھی سن لیتی چاہیے مرنے کی یہ اگر معاشرتی خدمت نہیں ہے۔

بس، یہی وہ مقام ہے جہاں خدائی خدمت گار ہمیں DECADENTS کہتے ہیں۔ میں نے کہا تھا، ہمارے افسانے Obsure ہیں لیکن انہیں ایسا ہی ہونا چاہیے۔ کیا ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ جو چیزیں اپنے انوکھے ہیرا خوں میں اور نئے حوالوں کے ساتھ ہم پر آشکار ہوں، ہم انہیں انہی حوالوں اور ناموں کے ساتھ پکارتے ہیں۔

بات اتنی سی ہے کہ ہمیں جان بوجھ کر سمجھنے کی کوشش نہیں کی جارہی۔ اندھے کی لالچی چلائی جا رہی ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں اور بیسویں صدی کے آغاز پر پال والری کی طرح کے لوگ جو اتنے مذہبی نہیں تھے، کیتھولک کھٹش کی شاعری کرنے لگے۔ اس طرح کر وہ گناہ تو ایک طرف رہے، انہوں نے ناکر وہ گناہوں کو بھی قبول کر لیا اور معتب ٹھہرے۔ شاید ہمارے ساتھ بھی یہی کچھ ہوا ہے انتہا حسنین تو خود کو فرقہ ملاحقہ کا بہت پہلے کہہ چکے ہیں، میں آج کہتا ہوں۔ خوبہ حسن بھری کا کہنا تھا ”ہزار دستیاں ایک عدالت کے بدلے نہ خریدو“ میرا عمل اس کے سراسر اٹ ہے، میں ہزار عدالتیں خریدتا ہوں، ایک دوستی کے عوض۔

اس Solation کے عمیق مطالعے کی طرف میلارے نے توجہ دلائی تھی۔ شخصیت کا یہی

بُھپ ہوا رخ ہے جس کی Presentation طوائف کی انوکھی انا کی صورت منٹو کے افسانے ”ہنگ“ میں سامنے آتی ہے اور بابو گوپل ناتھ، جس کا ظاہری روپ ایک احمق انسان کا ہے، وہ سب کچھ سمجھتا ہے اور اپنے آپ کو دوسروں پر ظاہر نہیں کرتا۔ اسی طرح میرے افسانے ”موسم“ میں کرداروں کی اندرونی ٹوٹ پھوٹ اور بناؤ بگاڑ بظاہر نظر نہیں آتا۔

فکرائے ہوئے ناپسندیدہ فن کار کی چند ابتدائی مثالوں میں آسکر وائلڈ ہے، جس کی ساری عمر اس معاشرے سے لاشعری میں گزری اور آخری عمر قید خانے میں ایسا کیوں ہوا؟ کیا محض اس لئے کہ وہ Sodomite تھا؟ نہیں بلکہ اس لئے کہ وہ اسے درست سمجھتا تھا اور اس کا برا مظاہرہ کرتا تھا۔ مقدمہ چلا اور اس نے اس کی سزا پائی۔ آج وہاں Sodomy کو قانونی تحفظ حاصل ہے۔ ہمارے ہاں یہی صورتحال جب عصمت چٹائی کے ”خلاف“ ”شکری“ کے ”پھسلن“ اور میراجی کی ”ظلم“ ”جو بہار“ میں سامنے آتی ہیں تو سفید پوش طبقہ بدک جاتا ہے۔

ہمارے روایتی افسانے کا تربیت یافتہ قاری اور رواداں نہیں منظر کا افسانہ نگار، دونوں ادب کے سفید پوشوں میں شمار ہوں گے، اس لئے کہ ان کا مطالبہ ہے فن کار Public Persona کے حصار میں رہے اور اسے فرد کے Private Persona سے کوئی فرض نہ رکھنی چاہیے۔ سفید پوش طبقہ پرانیوٹ Self پر پھرے بھٹاتا ہے تب ہمیں الجھن ہوتی ہے۔ پھر ہمیں DECADENT کہا جاتا ہے۔ آج انسان نگاروں نے فنکار کی ہمہ جہتی اور نفسی تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کر لی ہے۔ میں کہتا ہوں یہ بہت بڑا انکشاف ہے اور حوصلہ مند بڑے سینے والے لوگ ہیں جو فنکار کے اتنے بڑے انکشاف کو اپنے سینے میں جگہ دے ہوئے ہیں اور اپنی جدید عقلیت میں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ اس لئے بھی ہے کہ جب وہ چاہتے ہیں لکھتے ہیں اور جب جی چاہتا ہے نہیں لکھتے۔

اپنی ذات سے آگمی کا مسئلہ نوعیت کے اعتبار سے فلسفیانہ ہے۔ فنکار کا یہ سوال کہ یہ کائنات کیا ہے؟ وہ ابتدا اپنی ذات سے کرتا ہے: ”میں کون ہوں؟“ اور اسے ایسا جواب ملتا ہے جو کائنات میں اس کی حیثیت متعین کرتا ہے اس لیے کہ وہ مخلوق میں آواز نہیں دے رہا، بلکہ اس کا سوال زندگی اور معاشرے کے مکمل برداشت حصار میں سے اٹھتا ہے۔

ہماری دنیا بین الاقوامی ہے۔ ہستی کی EXISTENCE تقاضا کی گرفت سے نکل کر بین الاقوامی طاقتوں کی مروجہ منت ہو گئی ہے۔ ذات سے مکمل آگمی، گھٹاؤ نے حقائق کا پنڈورا بکس ہے، جس سے آنکھیں بند رکھنے کے لیے انجمن امداد باہمی کا اجلاس ضروری ہوتا ہے۔ جب کہ ہم

معاشرتی خدمت کو چھوڑ کر اپنی ذات کے سناٹے کی آواز پر سفر کرتے ہیں۔ یہاں تک تو ہمیں برداشت کر لیا جاتا ہے لیکن ہم تکلیف دہ اس وقت بنتے ہیں جب گہرائیوں میں ہماری ذات کا سناٹا، دوسری ذاتوں میں بھی بولنے لگتا ہے اور پھر یہ باطنی سفر پر نکلے ہوئے زوال پسند افسانہ نگار انسانی نسلوں کے الجھاوے لکھنے بیٹھتے ہیں۔ جہول انتظار حسین ان کی ذات کا یہ سفر اپنے تاریک تراغظم سے ہوتا ہوا تمام انسانی نسلوں کے باطن تک پھیل جاتا ہے۔ میں نے کہا تھا کہ گزشتہ صدیوں کو مشکوک قرار دے کر یہ سوال اٹھانا کہ ”میں کون ہوں؟“ بہت ہمت کا کام ہے۔ ہم زوال پسندوں کی علامتیں اور استعارے متنوع تکنیک کے ساتھ افسانوی رد و پناہ اختیار کرتی ہیں، جو تمام انسانی نسلوں کے باطن کی صدا کہتی ہیں:

”مجھے چاول دو۔“ میں چار پائی سے اتر کر بھڑی کے قریب آن بیٹھا۔ دونوں بچے کچھ الگ ہٹ کر بیٹھ گئے۔ میں نے غور سے دیکھا۔ ان کے چہرے چھوٹے ہو گئے تھے اور آنکھیں بڑی۔ میری لڑکی کی پخت میری طرف تھی اور اس کے ہال کمر تک آتے تھے۔ اس کی پخت بالکل میری بھڑی کی سی لگتی تھی۔“

(ایکدہ پڑاؤ .. خالد حسین)

”وہ دو پہر کا بقیہ حصہ یا شاید سہ پہر کا بقیہ حصہ یا شاید شام کا بقیہ حصہ یا شاید رات کا بقیہ حصہ یا شاید بے زمانیت کا بقیہ حصہ، اپنی اس بدوق کو صاف کرنے اور تیل دینے میں گزارتا ہے جو گولیوں کی بجائے زہر میں بھی ہوئی باریک باریک سوزیاں اس طرح فائر کرتی ہے کہ فائر سے کوئی دھماکہ نہیں ہوتا اور اپنے دکھوں سے نجات پالنے کا واحد طریقہ اور اپنے چہرے پر لکھے ہوئے کو پڑھنے کا واحد طریقہ جارحیت ہے۔ جارحیت (دعویٰ کو تھا) رہتی ہے، زعمی کو سنبھالے رہتی ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ میرا جارح ہونا ضروری تھا، ورنہ افزائش نسل کے طریقے تو ابھی بہت تھے۔ تو کیا وجہ تھی کہ میرا بننے لہائی پیدائش سے پہلے ہی مر گیا۔“

(وہ ایک تھا قصہ ذکاوار من)

پیش منظر کے افسانوں کی اساس سراسر اپنے منفرد تجربے پر ہے۔ ایسا تجربہ جو وسیع تر فکری منظروں سے متعلق ہے۔ اسے نیا اور منفرد میں اس لیے کہا ہوں کہ باطنی میں فن کار کا تجربہ یا تو سیاسی صورت حال سے معاشرے کی ناہمواری یا محض فن کار کی داخلی نفسیاتی الجھنوں سے ترتیب پاتا ہے جس کی رخی بہت کم رہی ہے۔ اس کے مقابلے میں آج کا تجربہ زیادہ ہمہ گیر ہے اور اپنی

ذات سے بے پردگی کوئی عیب بھی نہیں۔ مسئلہ اس لیے بن گیا کہ ایک ذات میں کئی سفید پوشوں کے اندر کا صحرا بونے لگا ہے۔

یہ علامتی اظہار ہے، احساسات اور جذبات کا کھرا اظہار۔ اس لیے کہ علامت، خیال کی سب سے بڑھ کر آپ زوہلی صورت ہے۔ یہاں حقیقت نگاروں نے رومانیت پسندوں کے ساتھ دھڑاٹے کی کوشش کی اور دلوں کا کیا کہ علامتی اظہار رومانیت کے خلاف ہے۔

آخر یہ کیوں نہیں سمجھا جاتا کہ رومانوی ادیبوں، شاعروں نے خیال کی آپ زوہلی صورت کے لیے SPADE WORK سرانجام دیا تھا، رومانیت میں الفاظ کو اشیاء تصور کرنا علامت سازی کی ابتدائی صورت ہے۔ یہ کہنا کہ علامت نگاری، رومانیت کے تخلیقی کرشموں کو سہارا کرتی ہے، انتہائی جاہلانہ بات ہے۔ اس طرح تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ علامتی اظہار، رومانوی تخلیقی عملوں کو سہارا کرتا ہوا ایک حد کو چھوتا ہے اور اس کے ڈاڑھے حقیقت پسندی سے جاتے ہیں۔

لیکن مری ہوئی تحریکوں میں سانس لینا اچھے آپ کو زندہ درگور کرنے کے مترادف ہے، باقی رہا صنعتی انقلاب کے بعد علامت نگاری کا فوری عروج تو اس کی وجوہات بدلتے ہوئے حالات اور نئی طرز فکر میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔

فرانز کاٹکا اور ڈراف۔ دی۔ مانو اخص فن کار نہیں دو تحریکوں کے نام ہیں۔ انھوں نے لفظ کی اہمیت جانی اور لفظ کی اہمیت نئی حقیقت سے دوچار ہونا ہے۔ اپنی ذات کے حوالے سے ان دیکھے ان مٹھوئے احساسات اور جذبات کی کول دریافت لفظ پر دسترس سے ہی ممکن ہے۔ ادب کے دھارے نئی سمتوں میں موڑنے والی سریلز مہر اور علامت نگاری کی ان دو تحریکوں نے اس طرف توجہ دی اور فن کار، صوفیاء کی طرح ظاہر اور باطن کا تجربہ لفظ کے بطون پر کامل گرفت کے سبب سامنے لائے۔ تب ”ترقی پسندوں“ نے کہا کہ ان لوگوں کو انسانوں کی سوسائٹی سے نفرت ہے، ان کے ہاں رواں دواں زندگی کی تصویریں نہیں تھیں، یہ اپنے ارد گرد کی زندگی سے کٹے ہوئے انٹرویور ملے مرعض ہیں۔ لیکن کیا کیا جائے کہ ان تنہائی پسند، سادی DECADENTS کی تعداد بڑھتی جا رہی ہے۔

سعادت حسن منٹو نے جو گیشوری کالج بمبئی میں ۱۹۳۳ء میں کہا تھا۔ راجہ صاحب محمود آباد، ماہر القادری اور حکیم مرزا حیدر صاحب ادب پر بات کرنا چھوڑیں، بلکہ بہت کرنے کے کام ہیں، اس کی طرف توجہ دیں۔۔۔ ہم بھی ایسے راجہ صاحب، ماہر القادری اور حکیم حاذق فلاں فلاں سے پناہ مانگتے ہیں، لیکن وہ ادب میں سے ہاتھ نہیں نکال رہے۔ دنیا جہان کی ہر بات ہر شخص کے

یہ نہیں ہوتی، اگر ہمارے افسانے کا کسی پر ابلاغ نہیں ہوتا تو اس شخص کو چاہیے کہ افسانے کو ایک طرف رکھ دے، وقت پہ کھانا کھائے، صاف ستر بے ہمیٹ کالر پہنے اور سنگی رہے یا دوسری صورت میں وہ افسانہ کو سمجھنے کی کوشش کرے، اس کے لیے اپنے ذوق کی تربیت کرے۔ یہ سب اس لیے ہے کہ آج کے افسانہ نگاروں کا اپنا اپنا نقطہ نظر ہے۔ یہ افسانے اپنے اپنے فنی احساسات اور تصورات کی واضح یا غیر واضح تصویریں ہیں۔ یہ نفسی الجھنیں اور فنی کیفیات پر گرفت ہے جو ہمارے سامنے کے مظہر نامے کے پیچھے کھڑی ہمارے لاشعور میں سو رہی ہیں۔ ان کیفیات اور الجھنوں کا کوئی نام نہیں، کوئی شکل نہیں۔ ان کا اظہار غیر معمولی ہے اور بہت مشکل۔ ان کے رنگ ان کی بو، ان کی سطح اور صدا انہیں انوکھی ہیں۔ اور یہ انفرادی حیاتی نظام کہانی کاروں کے ہاٹن سے اٹھتے مخصوص آہنگ سے ترتیب پاتا ہے اور مخصوص معنوی تصورات اور حوالوں سے افسانوی روپ دھارتا ہے۔ اور پھر یہ افسانہ نگار شخص افسانہ لکھنے کی خواہش میں نہیں لکھتے۔ وہ لارنس والی بات کہ اپنے لیے لکھتے ہیں یا اپنے جیسوں کے لیے۔

جس طرح دیکھنے والی آنکھ یکساں نہیں، اسی طرح تخلیق کار کے TREATMENT سے تاثر بننے اظہار میں بھی ورائٹی ہے۔ یہ انفرادی سطح کا اختلاف علامت اور استعارہ کے مفہام پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس کی ترتیب کو بھی متاثر کرتا ہے۔ بس یہیں سے اسٹائل کا سوال پیدا ہوتا ہے اور وہ جو پاں والری نے کہا تھا کہ: "الفاظ بولتے ہیں" تو وہ اس طرح کہ لفظ تو مرجھایا ہوا استعارہ ہے اور اس کے معنی متعین۔ اب جو چاہے متعین معنوں میں انہیں برتے لیکن کوئی انفرادی اسٹائل رکھنے والا فن کار بھی کام کرتا ہے کہ وہ متعین معنی کو اپنی باطنی گونج کے ساتھ نیا پاتا کرتا ہے۔ یہیں سے وہ فن پارہ سینکڑوں تحریروں میں سے اپنی الگ پہچان کرواتا ہے۔ گریٹر بوڈاٹین نے تخلیقی عمل کے اس مرحلے کو ہی مد نظر رکھ کر کہا تھا کہ فن کار کے نزدیک تخلیقی کا انجام اور تکنیک کم از کم اس وقت اہم نہیں ہوتی، وہ تو بس اپنی دریافت کر رہا ہوتا ہے۔ جدید نفسیات نے سٹائل کے بارے میں الفاظ کے انفرادی برتاؤ کا مسئلہ بھی حل کر دیا۔ چند جلاک لفظیات کے بغیر سوچ نہیں سکتے اور خاموشی سے سوچتے رہتے ہیں زبان کی نہیں انتہائی خفیف حرکاتِ قلم میں مصروف رہتی ہیں۔ اب فنکارانہ لفظیات اور خیال کے انفرادی اظہار کی حقیقت حریہ واضح ہوتی ہے۔

لفظوں کو ان کے مروج معنوں میں استعمال کرنے جیسے حقائق فعل اور کوئی نہیں۔ اس عمل سے سب گزرتے ہیں، اپنی اپنی روزمرہ ضروریات کے تحت لفظ کو اظہار محض یا ابلاغ محض کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، کیا ضروری ہے کہ ہم تخلیقی عمل کے دوران بھی اس گھٹیار رسم کی ادائیگی میں

معروف ہیں؟

ہمیں یہ حق پہنچتا ہے کہ اپنی نفسی کیفیات اور یکسر انفرادی تجربات کو لفظ کے پہلے سے معین معنوی تصورات سے آلودہ نہ ہونے دیں۔ تخلیقی عمل میں لفظ کا برتاؤ REPRESENTATIONAL ہوتا ہے۔ یہ انفرادی جوہر فن کار کی ذات کے حوالے سے تبدیل شدہ صورت حال اچھوتا مظہر نامہ ہے۔ بدلے ہوئے حالات میں زبان کا ذخیرہ تقیر پذیر رہتا ہے اور میں تو بات کر رہا ہوں فن کار کی ذات کے حوالے سے تبدیل شدہ صورت حال کی۔ بھلا یہ تجربہ لفظ کے مروج اور معین معنوی تصورات سے کیسے ممکن ہے؟

”حالیہ صورت معمولی یا غیر معمولی، کسی بھی حالت میں غیر حالیہ صورت سے زیادہ نفسی بھوک ہوتی ہے۔ اپنے محبوب سے زیادہ اُنس رکھتی ہے۔ اس کی زبان اور رانوں کا لالچ بڑھ جاتا ہے۔

جس وقت وہ مری تو اس کی رانوں کے درمیان زرد گڑھا ہمال خارج ہو رہا تھا۔“
(”ماں کی موت“ انورسن رائے)

یہ اس بچے کی نفسی کیفیت ہے جس نے اپنی ماں کی موت پر سوگ میں آئی ہوئی عورتوں کی باتیں سنی ہیں۔ ماں کے سڑچر کے بچے چلنے ہوئے زرد سیال مادہ اس کے گھٹنے سے ہوتا ہوا ہونٹوں میں بھر جاتا ہے۔ وہ اور اس کی معصوم بہن، تے کرتی عورتوں کو ہٹا کر خود اپنی ماں کو کھلانا چاہتے ہیں۔

لے لسانی پیرائے اور تکنیک کے معترضین آخر اتنی چھوٹی سی بات کیوں نہیں سمجھتے کہ روایت میں برتے گئے الفاظ اپنے ساتھ تلازمات کے سلسلے رکھتے ہیں اور مروج معنوں میں ان الفاظ کا درتارا پہلے سے معین تلازمات میں رہتے ہوئے اپنے معانی دیتا ہے۔ ہمارا عہد ۱۹۳۶ء سے مختلف ہے۔ ہمارے افسانے نئے نفسی ماحول کی پیداوار ہیں۔ میرے عہد کے مسائل کو ۱۹۳۶ء کے معنوی پہناوے بیان نہیں کر سکتے۔ میرے ساتھ کے افسانہ نگار کو اپنے عہد میں زندہ رہنے کے لیے لفظوں کے باطن سے اپنے نفسی ماحول کے مطابق اپنے حصے ماپنے حراج اور اس سے مطابقت رکھنے والے رنگوں کا انتخاب کرنا ہے۔

میلارے نے لفظ کو خیال پر ترجیح دے کر لفظ کی ڈائمنٹیل حیثیت کی وضاحت کی، اس طرح لفظ اور خیال کے باہمی رشتوں کے ضمن میں نئے مباحث نے جنم لیا، لیکن ایک بات جو محل نظر ہے، وہ لفظ کی نشست و برخاست کے سلسلے میں لفظ کی RANGE سے متعلق ہے۔ اشارہ

سے نشان اور استعارے سے علامت کی تخلیق تک فن کارانہ اظہار لفظ سے پیدا شدہ خیال کو وسیع تر معنویت عطا کرتا ہے۔ یہ الفاظ کا چٹاؤ فنکار کی لفظیات ہے۔ مراد اظہار ذات کے لیے موردیں ترین الفاظ کا دربار۔ لفظیات عام مروج سطح سے اوپر اٹھ کر معنویت کا وسیع دائرہ بناتی ہے۔ یہیں سے غیر ادبی لفظیات اور ادبی (شعری اور نثری) کی بحث جنم لیتی ہے۔ مختصراً یہ کہ عالمی سپائیاں جو اخباری زبان کا تقاضا کرتی ہیں اور ادب آفاقی حقائق سے ہوا ہے۔ دنیا جہاں کا علم سپاٹ اور کھر درے اظہار کا تقاضا کرتا ہے لیکن ادب کا تقاضا صرف اور صرف یہ نہیں۔ ترقی پسند تحریک نے ادبی اور غیر ادبی لفظیات کی حد بندی ختم کر دی تھی اور یہ ان کے مٹی فشوکا تقاضا تھا۔ بقول فرانز فینین: ”ترقی پسند افسانہ زمین کے گرے پڑوں کے استحصال اور حقیقتوں کی بغاوت سامنے لاتا ہے۔“ یہاں بہت سے کھیلے پیدا ہوئے۔ نشان اور اشارہ کو استعارے اور علامت، تمثیل اور اسطوری طبع پر ترجیح دے کر ادبی اور غیر ادبی لفظیات کی سرحدوں پر دھند پھیلا دی گئی، یہیں سے تخلیقی زبان کا کال پڑا۔

یہ وسیع معنویت کا دائرہ مزید EXPAND ہے جب تخلیق کار اپنے خصوصی احساس، جذبے، شعور، ماشور اور نسلی اجتماعی لاشعور کے تحت ادبی لفظیات میں اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ لفظ صرف اور صرف انہی خیالات سے معاملہ نہیں ہوتے جو مروج ذکر پر لفظ سے قصوں میں یا تخلیقی عمل کے لیے فنکار شعور طور پر مد نظر رکھتا ہے بلکہ لفظ پر فنکارانہ چابکدستی، فن کار کی ذات کا گھلاؤ خصوص تجربے اور وسیع تر خیال کو پیش کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ اس طرح برتا ہوا لفظ قاری سے انہی جذبوں اور شعوری اور لاشعوری احساسات کی DEMAND کرتا ہے جو تخلیق کار کے مطالعے سے مطابقت رکھتے ہیں۔

میں نے جہاں فنکار کے خصوص تجربے کے بات کی تھی، اس سے میری مراد احساس اور جذبات کی سطح پر زندگی کرنے کے رویوں کے اس خصوص مطالعے کا فنکارانہ اظہار ہے، جو دیگر ہم عصر قلم کاروں کے دائرہ کار سے باہر ہوتا ہے۔ یہ تخلیق کار کی خالص ذاتی ملکیت ہے، اس جاگیر کی ثابت دستاویز مخلوق صرف اس سے مانوس ہے، نوادار اس جہاں میں بھگ جائے گا۔ یہ بھگ نہیں بیٹھنے افسانے میں نظر آتی ہے نوادار ہر ایک سے جہاں کے اسرار تو کھلتے ہیں، لیکن ابھی اس وقت تکلیف دہ بنتا ہے جب اس ابھی مطالعے کے نظام میں اس کی نامحسوسیت گڑبڑ پیدا کر دیتی ہے۔ مثال کے طور پر جب سرحد پر کاش اپنے بھرپور تہذیبی اور تاریخی شعور کا اظہار شعور کی زد میں کرتا ہے اور اس کی دیکھا دیکھی نیا لکھنے والا اس کے افسانے کی دوڑتی ہوئی رتھوں کو من و عن

کراچی، راولپنڈی یا لاہور کے شہروں میں دوڑا دیتا ہے۔ میرے عقل تہذیبی پس منظر (ثقافتوں کی ریت۔ بابائے نور محمدؐ کے کا آخری کبوت۔ گم شدہ کلمات وغیرہ) یا اسد محمد خاں کے اسرائیل کے ساتھ باشعور کے رشتے (یوم کپور) کو منقشی پر منقشی مارنے والا نیا افسانہ نگار اپنے افسانوں میں کھپانے کی کوشش کرتا ہے۔

لفظ کا استعمال ہر عہد میں بدلتی ہوئی صورتیں سامنے لاتا ہے۔ اس لیے ہر عہد اپنے الگ پہچان رکھتا ہے (معاشرتی اور معاشی سطح پر صورت حال تبدیل ہوتے ہی فلسفہ تبدیل ہو جاتا ہے اور اس پہچان کو اس عہد کا لکھنے والا تغیر کرتے وقت اپنی قلمی صلاحیتوں میں انفرادیت سامنے لاتے وقت نئی تجرباتی معجزات کر اپنا نئی خطیاتی آفاق تعمیر کرتا ہے۔ اس انفرادیت میں لفظ منفرد و ہر کاری کی خاطر معانی کی نئی جہات سامنے لاتا ہے اور بہر حال یہ ایک مشکل کام ہے۔ میں یہ نہیں مانتا کہ شاعر تو لفظ کی خدائی سطح پر روبرو رکھے لیکن افسانوی بیان کی صرف منطقی حدود تک رسائی ہو۔ پیش منظر کے افسانے میں نثر اور نظم کی خطیاتی کی حدود مٹی جا رہی ہیں۔

”جہاں دیکھتے ہوئے چہرے لہو بھر کے لیے

ہمارے سامنے آتے ہیں،

اور پھر بڑھی در دھکاؤں انہیں ہم سے

چھین کر لے جاتی ہے

اور پھر عمر کی بھٹی میں بچھا کر

جب انہیں دوبارہ ہمارے سامنے لاتی ہے

تو وہ بھر گوشت کا بانجھ لٹخا ہوتے ہیں۔“

”تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ حسن بھی نہیں، وہ عمر بھی نہیں کہ عمر تو خود وقت کے

ہاتھوں میں پھسلتی ہوئی رشی ہے تو پھر وہ کیا ہے؟“

(”پھسلتی و حلوان پر زوہن کا ایک لہو“۔ رشید احمد)

لیکن بقول ایلین بڑی شاعری اور بڑی نثر کی خوبیاں ایک سی ہوتی ہیں بلکہ نثر اور شاعری تو موسیقیت کی حتمنا کرتی ہیں۔ پیش منظر کا افسانہ ایسی نثر کی طرف قدم ہے اور یہ ضروری ظہور ہے کہ خطابت کی گردن مرد و دی جائے تب استعارہ اور علامت نے جنم لیا ہے۔

الجھیں اس لیے پیدا ہوئیں کہ ترقی پسندوں نے ادب میں منطقی استدلال کی بھرمار کر کے

آسانیاں پیدا کر دیں۔ اس طرح انہیں فارمولہ افسانے لکھنے کے لیے دوسری نہیں کرنا پڑی۔ تو

ترقی پسندوں کی ایک بڑی کھپ ہسی کار فضول میں مشغول نظر آتی ہے۔

ترقی پسندوں کو لفظ کے لٹری ڈائمنڈ استعمال سے کوئی سروکار نہ تھا۔ اس لیے کہ پمفلٹ باری میں صرف ایک مذہب کا پیش نظر ہوتا ہے۔ یہ مروجہ پمفلٹ بازی، پیش منظر کے افسانے میں بھی لفظ کی حدود کو لامحدود بنے محدود کر کے لغوی معنوں میں استعمال سکھلاتی ہے۔ یہ اس لیے بھی ہوا کہ ترقی پسندوں نے ایک لٹری ڈائمنڈ کا یہ تک پہنچنے کے لیے مصنوعی فضا بندی کی اور افسانہ نگاروں کی تخلیقی حدت کے گھڑائی نے لفظ کو ہاتھ پائی کا عمل جاری رکھا، نتیجہ اچھ نے میں استعاراتی تلازمات واضح اور مضہین ہو کر سامنے آئے۔ اس طرح لفظ تجربے کی شہرہ بنا، تجربے کی تعمیر نہ کر سکا۔ اس کی مثال یوں ہے کہ بیشتر ترقی پسند افسانے ایک ہی سانچے میں پکڑے گھڑائے نظر آتے ہیں۔ نہ ان میں لفظ کی انفرادی نشست و برخاست ہے نہ تدبیر کا فرق اور لفظ کے چناؤ کے سلسلے میں پھر وہی یک رنگی، جس کا باعث لفظ کو اس کے لغوی معنوں میں برتا تھا۔ لیکن آج جس نوع کے افسانے کا پیش منظر ترتیب پایا ہے وہ ابھی ایسا مروج نہیں ہو پایا جس طرح ماضی میں ترقی پسند افسانہ نگاروں کا ہوا۔

جن افسانہ نگاروں کا یہاں ذکر ہوا ہے ان کے یہاں ان مسائل تک رسائی حاصل کرنے کی بھرپور کوشش اور کامیابیاں نظر آتی ہیں، جو خالصتاً اس عہد سے متعلق ہیں۔ یہ مسائل اپنی نوع میں منفرد حیثیت کے حامل ہیں۔ حقیقت نگاری اور زمان پسندی کے ادوار سے ان مسائل کو کوئی علاقہ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ دونوں ادبی رویے ان مسائل کو چھوٹے سے یکسر ماری ہیں۔ یہ وہ مسائل ہیں جو تاریخی طور پر طویل مدت ہمارے ذہنی نہیں خانوں میں رہے اور آج ایک واضح رویے کی صورت اختیار کر گئے ہیں۔

پیش منظر پر مذکورہ بالا دونوں مدتوں کی گرفت موجود نہیں۔ اس لیے ان بیچے ہوئے ادبی رویوں کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کو وہاں پس منظر کا افسانہ کہتا ہوں۔ وہاں پس منظر کا ادب، روایت میں اضافہ کا باعث نہیں بنتا، اس لئے کہ اس سے پہلے انہی موضوعات اور تکنیک پر کام تکمیل پا چکا ہوتا ہے۔ ایک ہی نیک پر کام کرنے والوں میں اہم فنکاروں کے نام ہی زندہ رہتے ہیں۔ باقی تمام نام گزرے ہوئے وقت کی دھول میں دھندلا کر گم ہو جاتے ہیں۔

مثال کے طور پر ترقی پسندوں میں بیکروں افسانہ نگار تھے لیکن آج ماضی کی طرف دیکھنے سے اپنی اپنی نوع میں صرف تین نام رہ گئے ہیں۔ منو (جو مروج معنوں میں ترقی پسند کہلانے کو گامی سمجھتا تھا) راجندر سنگھ بیدی اور کرشن چندر، باقی افسانہ نگار ان تینوں ناموں کی EXTENSION

سے زیادہ کچھ نہیں اور ان کا حوالہ ترقی پسند انجمن کی نظریہ سازی اور منصوبہ بندی کے ضمن میں آتا ہے۔ بے شک انہوں نے شاہکار افسانے بھی لکھے۔

بات ہو رہی تھی نگری انقلاب کی جو گزشتہ برسوں میں رونما ہوا ہے اور جس کے نتیجے میں پرانا علم الکلام رخصت ہو گیا اور ہمارا آج، گزر رہے ہوئے نکل سے دور نکل گیا۔

پیش منظر کے افسانے میں روایتی ہیئت اور زبان کے مروج اصول و قواعد ممنوعی ہیں اور ان سے متعلق موضوعات بھی ہمیں قبول نہیں۔ ان کی جگہ افسانے کے نئے تصورات نے لے لی ہے۔

افسانہ کیوں ناسطرح لکھا جائے جس طرح آج کے مہرماے کو محسوس کیا گیا ہے؟ قواعد اور روایتی ہیئت اور موضوعات میں تو میرے ساتھ کی نسل اپنے جذبات، احساسات اور تصورات کی حقیقی شکلیں بیان نہیں کر سکتی۔ بے شک ایسا کرنے پر قادر ہی کیوں نہ ہو۔

افسانہ اظہار احساس ہے۔ افسانوی کیوس پر پھیلے ہوئے خد دل کے ہر ہر منظر میں ہر ہر پیکار جذبات کو تخلیق کار اپنے سینے سے گزار کر پیش کرتا ہے اور اگر یہ احساسات کی سطح کے سنگل و صوں کرنے والا رسیورز نہیں اور اخلاقی سطح پر بھی مار کرنے کی اجازت دے تو اس کی یہ دونوں سطحیں بھی ہیں لیکن تخلیق کار کے لیے یہ سطحیں بطور مقصد سب نظر نہیں آتی چاہئیں۔ میں کہتا ہوں "لوے چھوڑ دو!۔"

"میرے گریبان کے دونوں چاک آ رہے ہو گئے۔ میں نے گھٹنوں کے بل ہر اٹھ کر کنکر ملی سے بھری آنکھوں میں اُس کرخت آواز کو جگہ دی۔"

(سنگلی کمزوں والی کچی کا بھیرا۔ حجاز احمد بیگ)

یہ احساسات کی سطح کے سنگل بہم اور غیر واضح بھی ہو سکتے ہیں لیکن اگر انہیں بالکل نہیں سمجھا جاتا تو اس میں رسیورز کی خرابی بھی ہو سکتی ہے۔ اس لیے کہ بنانا یا حراج تو منطقی اقدار کا حراج ہے جو موجود لمحے کے آہنگ کی نئی نروں سے نا آشنا ہے، جو مختلف حیات کو ایک دوسرے میں مدغم ہوتے اور ابھرتے ہوئے دیکھنے پر قادر نہیں۔ دیکھنے کے تجربے کو سننے کے تجربے سے محسوس نہیں کر سکتا، اس لیے کہ بنے بنائے حراج سے یہ مختلف شے ہے۔ حقیقت نگاریوں اور پمفلٹ باز دوسا کے ڈھالے ہوئے اس حراج کو منطقی قدروں کا نثری حراج کہنا چاہیے۔ ان کے نزدیک نثر روزمرہ کی بولی سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اس طرح ترسیل کی ناکامی کے باوجود نثر کے لفظوں کا مخصوص آہنگ دیکھنے اور سننے میں ایسی موسیقی کا حفا فراہم کرتا ہے جس کا ذوق قاری میں پوری

طرح نشوونما نہ پاسکا ہو، لیکن جس کا مخصوص ذائقہ ہمیں اپنی طرف متوجہ کرے۔

پیش منظر کے افسانوں میں جو علامات، تشریح کی گئی ہیں، وہ احساساتی ہیں اس لئے اس کا منطقی حیرانفریب ممکن نہیں۔ افسانے کی زبان اور روزمرہ میں فرق ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا افسانے میں برقی گئی زبان کی عامت، تسلسل معافی نہیں بلکہ تھوڑا سا اور احساسات کی تصویر کاری ہے۔ البتہ افسانے میں کرداروں کی روزمرہ زبان دستور کے مطابق سراسر تسلسل معافی پر مبنی ہوگی۔ مثال:

”وہ ایک موزمی تھمبیٹ کر نو کرانی کے پاس بیٹھ گیا اور فوراً یہ سوال اس کے ہونٹوں پر آیا: ”کیا درخت رات کو بج بج سو جاتے ہیں؟“ وہ اس طرح باتیں کر لے گا عادی ہو گیا تھا۔ بغیر کسی خواہش یا کوشش کے وہ کچھ نہ کچھ کہہ دیا کرتا تھا۔

”ہاں رات کو انہیں نہیں جھیزتے۔“ نو کرانی نے دوپٹے سے آنکھیں پونچھتے ہوئے جواب دیا۔ اسے یوں لگا جیسے وہ رو رہی ہو۔“

(غنیہ کا بچپن۔۔۔ محمد سلیم الرحمن)

اس نکلے میں افسانوی کردار کا مکالمہ سراسر تسلسل کی کوشش پر مبنی ہے لیکن افسانہ نگار کا بیان تھوڑا سا اور احساسات کی انوکھی پیش کش ہے، جس کا منطقی حیرانفریب ممکن نہیں۔ اور میرے افسانے کا ایک نکلاد کیجئے:

”جانتے ہو، اس قبل کی گڑدی میں کیا ہے؟ گڑ، ہوائیں اور بارشیں گڑدی کو لڑکا دیا گی اور تیش گڑ کو پھلادے گی، پھر وہ کھمرے سے پیچے بہہ نکلے گا، جمار ہے گا، اور اس میں سے ریشم کا کپڑا پیدا ہوگا۔ ریشم کا کپڑا جو ریشم بنے گا، بننا رہے گا۔ پھر کسی روز میرا بانی پٹا اس ریشم کی ڈور کے سہارے پیچے اترے گا۔ میں اسے چھپ کر رکھوں گی، اسے لے کر کہیں دور نکل جاؤں گی۔“

(منگل گھوڑوں وطنی تلمی کا پیرا۔ سرر حادیگ)

یہ مکالمہ تسلسل معنی کی کوشش پر مبنی ہوتے ہوئے بھی افسانہ نگار کے تھوڑا سا اور محسوسات کی ایک ایسی پیش کش ہے، جس کا منطقی حیرانفریب ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔

ہماری روزمرہ زبان، لفظ میں پابند لفظوں سے ترتیب پاتی ہے، ایسے الفاظ جو صرف اپنی موجودگی سے زعمہ محض ہیں لیکن ان میں زندگی کی رتق باقی نہیں۔ ان کے دوبارہ جی اٹھنے کے لیے ضروری ہے کہ فن کار انہیں اپنی کسی تخلیق میں برت کر زندہ کرے۔ ان الفاظ کا تخلیقات میں

ورتارا ان کی معنوی جہتوں کو واضح کرتا ہے۔ یہاں سے ابہام بھی پیدا ہوتا ہے لیکن اس میں فن کار کا دوش نہیں۔ تخلیق کار تو اپنی تخلیق میں لفظ کو زعمہ کرتا ہے، وہ حصّین معنوں والے لفظ کو غیر حصّین معنویت سے دوچار کر رہا ہوتا ہے اور قاری صرف لفظ کے لغوی معنوں سے آشناء، لاعلمی میں، نئی معنویت کو لاعلمیت کا نام دیتا ہے۔

پیش منظر کے افسانہ نگار نے بیان کے اسالیب بدلنے کی سعی کی اور لفظ کو امکانات کے نئے جہانوں سے روشناس کیا اور لاعلم قاری نے اُسے محض جہت پسند کہہ کر رد کر دیا۔ فن کار کا قصور کیا نکلا؟ اپنی ذات کے سنے کی آواز کو سنتا؟ اس کے اظہار کے لیے غنائی فکر اور افسانوی جہل کا بیان کرتے وقت احساسات اور تصورات کی تصویر کاری کے لیے تجریدی تکنیک میں لفظ کو نئی معنویت سے آشنا کرتا؟

چتا ہوا ماضی ہمیں مفاہمت سکھاتا ہے، فرار اختیار کرنے کی دھمکی دیتا ہے، تب ہم نے اس سے نفرت کرنا سیکھا ہے۔ کھرا ماضی وہ زندہ روایت ہے، جس سے اپنے تعلقات کی تشہیر ہم نہیں کرتے۔ جہدیل شدہ جہد ہی صورت حال میں اپنا ڈرائنگ روم ہم روایتی فرنیچر سے نہیں بجاتے، اس لیے کہ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہم جو ہوتے ہیں وہی رہتے ہیں۔ جب مردہ ماضی بھی ہم سے فرار طلب کرتا ہے۔ ہمیں یہ پڑیوں کا ڈھانچہ خود سے نفرت کرنا سکھانا چاہیے، اور چونکہ ہم جینے کی عادت میں جلا نہیں، اس لیے اس کا ساتھ ہمیں گوارا نہیں۔ وہ ہمیں تنہائی پسند اور موت کی خواہش کرنے والا کہتا ہے لیکن زندہ لوگ اس پڑیوں کے ڈھانچے سے اپنا رزق چھین لینے کا سوچتے تو ہیں۔ ہم دیے ہوئے موضوعات پر افسانے نہیں لکھ سکتے۔ ہم ڈپنر نہیں ہیں کہ آپ ہماری سہولت کے لیے نسخہ جوڑ کر دیں۔ یہ ہمارا مفاہمت نہ کرنا بھی زعمہ لوگوں کا رزق مردوں کے سامنے ڈالنا ہے، لیکن ہم کہاں کہاں جاؤں۔ ہم نے درستی کا ٹھیکہ بھی نہیں لیا ہوا۔ ٹھیک ہے، ویسے مکے موضوعات پر لکھے مکے کاٹھ کباز کو ادیب عالیہ کا نام دیے جاؤ، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ زمانہ تطہیر کا کام کرتا رہتا ہے۔

لیکن ظہریے یہ دیکھتے چلیں کہ ہمارے خداداد نے اب تک کیا کیا ہے؟ یورپ میں خداداد کا کام صرف WORKING ART کو پرکھنا نہیں ہے بلکہ اس کی تشریح کرنا بھی ہے۔ ہمارا نائد ابھی تک محض خروے صادر کرنا آیا ہے اور اس نے EXTRA EFFORT سے جان بچائی ہوئی ہے۔ نتیجہ گزشتہ دس پندرہ سال کی اردو تنقید سراسر روایتی شاعری کے گرد منڈلا رہی ہے۔ اور تشریح کی سطح پر ہم زیادہ سے زیادہ غلام رسول مہر اور چشتی صاحب تک پہنچے ہیں، ہم ایمنس اور

ایف۔ آریوس کا تخلیقی سطح پر تشریح کا معیار کہاں سے لائیں گے۔

اُردو ادب کی بڑی بڑی تحریکیں ہمارے ہاتھ کی توجہ اس ذمہ داری کی طرف مبذول نہ کروا سکیں اور نہ وہ ایسے کہ عام قاری نے ہمارے اہم سے اہم ہاتھ کو بھی تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ نئے تخلیق کار سے قاری یوں بھی ناواقف تھا، سوا یک غلط درمیان میں آگئی۔ قاری، ڈائجسٹوں اور رومانی ناویوں کی طرف لوٹ گیا، اب وہ اپنی ذات میں محمد حسن عسکری، وزیر آغا، احسن فاروقی، مظفر علی سید، سجاد باقر رضوی، افتخار جالب، ملوور سلیم احمد تھا۔ اور جب یہ صورت حال ہو تو پیش منظر کا افسانہ رور پرور کا ٹھہ کہاڑ کے انبار میں اپنی بچیاں کیوں نہیں کھوئے گا۔ ہر اندھے کو ٹٹولنے پر ہاتھی کی دم، دانت اور پیروں پر ہاتھی ہونے کا گمان گزرے گا۔ اندھے کے لیے تو محض دم ہی ہاتھی ہے یا محض دانت یا پیروں کے ستون۔

نئے تصورات کے تحت لکھے جانے والے افسانے کی سچائی پر ایمان کے ساتھ ساتھ زندہ روایت کا میں قائل ہوں (میں جہاں ماضی کا لفظ برتا ہوں اس سے روایت مراد نہ لی جائے) ماضی تو وہ مردہ تحریکیں ہیں جن کے سانس پورے نہیں ہو رہے۔ میری نظر اُس نظر میں ہے جو پیش منظر کے نزول افسانے کی ایڑی پر جمی ہوئی ہے۔

جواز

اس مطالعہ میں افسانوی پیش منظر کے مخصوص ذہنی ردوں اور نئی تدبیر کاری کی جانب اشارے مقصود ہیں لہذا میری پہنچ انہی تخلیقات تک ممکن ہوئی ہے جو میرے معینہ تحیسب سے قریب تر تھیں۔

میں پاکستانی ادب اور ہندوستانی ادب کے سمجھنے والوں میں نہیں پڑا۔ اس لیے کہ ہندوستان کی تقسیم کبیر پر اٹنے والی گزر جانے اور باہمی رابطوں کے انقطاع کے باوجود، پاکستان اور ہندوستان میں افسانے کا منظر نامہ موجود نا قابل تقسیم ہے۔

اور ایک بڑا کچھ مجھ سے ہوئی ہے۔ وہ یہ کہ ہمارے ہاں تخلیق کار اپنے تخلیقی تجربات کی بابت کچھ کہتا سنتا نہیں۔ میں اس روایت کی پابندی نہیں کر سکا جس کے لیے معذرت خواہ ہوں۔

افسانہ نگار: اشاریہ

| | |
|-----------------------------|--------------------|
| 80 | آغا شرب |
| 50,45 | آغا زبیر |
| 49 | آمنہ ابوالحسن |
| 92,57,42,13 | برائیم جلیس |
| 69,67,65,64,61 | دغض صدیقی |
| 112 | احمد تنویر |
| 129,121,105 | احمد چاویہ |
| 114,105 | احمد آذر |
| 47,32,29 | احمد شجاع، حکیم |
| 73,72 | احمد شریف |
| 128,125 | احمد مثنیٰ |
| 117,41,40,39,38,37,36,35,29 | احمد علی |
| 92,71,70,64,63,61,43,42,12 | احمد ندیم قاسمی |
| 112,109 | حرم بخش |
| 111,110,76,75 | محمد یوسف |
| 95,90,62,61,58,21 | اختر ورینوی |
| 76,75 | اختر نصاریٰ دہلوی |
| 80,41,35,33,28,25,16 | اختر حسین، رے پوری |
| 79,78,49 | اختر جمنا |
| 142,130,121,110,107 | اسد محمد خان |
| 96 | اشرف صدیقی، ملوی |
| 72,71,69,68,54 | شعاع احمد |
| 69,54 | عجرا حسین بٹالوی |

| | |
|--|------------------|
| 105 | اعجازِ ربانی |
| 91,63,61,46,26,25 | اعظمِ کربوی |
| 92,42,41 | اقبالِ سنگھ |
| 77 | اقبالِ متین |
| 78,77 | اقبالِ مجید |
| 129,121,120 | اکرامِ ہاشم |
| 49 | الطافِ فاطمہ |
| 53 | اشیاءِ علی تاج |
| 127,45 | امجدِ الطاف |
| 50 | امرتا پریم |
| 80,79 | اممِ مبارکہ |
| ,117,100,95,89,84,83,82,81,79,71,34,12 | انتظارِ حسین |
| 135,133,130 | |
| 79,78,70 | انور (سید) |
| ,129,128,125,121,111,110,105,104,96,84 | انورِ سجاد |
| 135,134,133,130 | |
| 142 | انورسن رائے |
| 77,34,33 | انورِ عظیم |
| 112 | انورِ قمر |
| 68,58,32,29,28,25 | وہیدر ماتھ، سنگھ |
| 126,91,73,72,13 | اسے۔ حمید |
| 72 | ایم۔ سم |
| 133,122,112,108,107 | برائن کوش |
| 134,133,128,121,105,104,12 | برائن مین را |
| 64,61 | بوت سنگھ |
| 113,67 | ہانوقہ سیہ |
| 172 | بدیع الزماں |

| | |
|-------------------------------------|--------------------------|
| 63,62,61,57,46,40,25,21,20,19,18,15 | پریم چند |
| 93,92,91,87,80 | |
| 53,51 | پطرس بخاری |
| ■ | تسلیم سلیم چغتاری |
| 92 | بھگل کشور بھٹ |
| 92,34,33 | جلیل احمد قہ وائی |
| 69,65,61,49 | جیلہ ہاشمی |
| 112,110,106 | جوگندر پال |
| 49 | جیلانی بانو |
| 93,80,63,61,47,46 | چوہدری محمد علی رودلوی |
| 32,29,28,25 | حامد اللہ انصاری |
| 92,33 | حامد علی خان مولانا |
| 91,70,47,24,21,16 | حباب امتیاز علی (اسامیل) |
| 125 | حسین الحق |
| 80,71,58,39,31 | حیات اللہ انصاری |
| 69 | خالد ابراہیم |
| 137,133,112,111,108,51,12 | خالد حسین (اصغر) |
| 69,67,65,64,61,44 | خان فضل الرحمن |
| 71,70,48 | خدیجہ مستور |
| 80,70,69,58,57,53,42 | خولجا احمد عباس |
| 93,33 | خوجہ مس نظامی |
| 33 | خوبہ منظور حسین |
| 15 | دریہ مند کبیر بادی |
| 80,69,39 | دیوید رائٹر |
| 63,61,39 | دیوید رستیا رتھی |
| 137,133,121,109 | ذکاء الرحمن |
| 80,74,72,69 | راج |

| | |
|---|--------------------|
| 143,102,95,71,69,55,54,51,50,45,40 | راجندر سنگھ بیدی |
| 80,55,52,46,35,32,29,24,15 | راشد، خیری، مولانا |
| 122,80,76,75,70,50 | رام محل |
| 92,60 | رتن سنگھ |
| 48,44 | رحمن مذنب |
| 142,105 | رشید امجد |
| 57,47,41,38,37,36,35 | رشید جہاں ڈاکٹر |
| 49 | رضیہ سجاد ظہیر |
| 70,48 | رضیہ فصیح احمد |
| 114 | زہد وحنا |
| 79 | زین العابدین |
| 74,72 | ست پرکاش سنگر |
| 79 | عیش پترا |
| 117,93,91,90,87,52,46,38,33,25,21,17,15 | سجاد حیدر یلدرم |
| 92,41,36,35 | سجاد ظہیر |
| 62,61,57,34,33,28,26,25 | سید رشن مہاشہ |
| 84,80,53 | سراج الدین ظفر |
| 141,133,128,121,112,109,108 | سُریندر پرکاش |
| 92,71,70,55 54,48,46,45,44,43,38,34,33 | سعادت حس منٹو |
| 143,140,122,117,95,93 | |
| 87 83 62,61,52,46,35,29,20,15 | سطاس حیدر جوش |
| 60,45 | سلیم اختر |
| 122,111 | سمیع ہوجا |
| 117,63,61,28,20 | سہیل عظیم آبادی |
| 68,67 | سید رفیق حسین |
| 10 | سید مایض محمود |
| 00 | سید قاسم محمود |

| | |
|------------|---------------------|
| 69 | سیدہ حنا |
| 53 | شاہد احمد بلوی |
| 80,58,55 | شردن کمار وریا |
| 122 | شعیب شر |
| 129 | شفق |
| 88,54,53 | شفیق الرحمن |
| 49 | شکلا اختر |
| 75,72 | شمس آغا |
| 129,122,81 | شمس نغون |
| 55 | شمشیر سنگہ نرول |
| 72,52 | شوکت قمانوی |
| 74,73,57 | شوکت صدیقی |
| 80,79 | شہزاد منظر |
| 45,40,38 | شیر محمد اختر |
| 32,29 | صادق الخیری |
| 66,61 | صادق حسین |
| 112 | صادق نوالی |
| 49 | صدیقہ بیگم سیوہاروی |
| 71 | صلاح الدین کبر |
| 95,84 | شیخ صالح الدین |
| 45 | ضمیر الدین احمد |
| 34 | طاسب باجی |
| 122 | طہر مسعود |
| 34,33 | طہر انصاری |
| 53,33 | ظفر قریشی دہلوی |
| 122 | ظہور الحق شیخ |
| 75,72 | عاشق حسین بٹالوی |

| | |
|--|-------------------|
| 58,33 | عبدالرحمن چغتائی |
| 33 | عبدالقادر سروری |
| 80,76,75 | عرش حدیقہ |
| 95,64,78,45,43,40,38,33 | عزیز احمد |
| 96,79,78,33 | عزیز ملک |
| 136,122,93,92,71,69,52,48,47,45,44,43,38 | عصمت چغتائی |
| 52,33 | عظیم بیک چغتائی |
| 135,134,132,114,112 | علی ۱۰ |
| 15 | علی محمود |
| 81,79,78 | علی حیدر ملک |
| 57,43,35 | علی سردار جعفری |
| 91,83,82,81,57,46,35,28,27,26,25 | علی مہاس حبیبی |
| 75,74,72,70,33 | عنایت اللہ مولوی |
| 76,77 | عوض سعید |
| 80,70,65,61 | غلام الثقلین نقوی |
| 117,95,80,55 | غلام حساس |
| 79 | غلام محمد |
| 60,57,56,55 | غیاث احمد گزنی |
| 52,34,33 | فضل حق قریشی |
| 69,67,61 | لمہیدہ اختر |
| 125 | غیر درجہ |
| 91,47,43,35,30,29,16 | قاضی عبدالغفار |
| 93,69,66,65,61 | قاضی عبدالستار |
| | قدرت اللہ شہاب |
| 126,95,91,89,71,48,47,43,40,39,34 | قرۃ العین حیدر |
| 122,77 | قرامحسن |
| 122,121 | قرعہ اس ندیم |

| | |
|---------------------------------------|--------------------|
| 91 | قیسی رام پوری |
| 56,55 | کریم سنگھ ڈگل |
| 143,117,95,94,93,80,70,58,57,53,40,12 | کرشن چندر |
| | کشمیری لال ذاکر |
| 59,58,34,28 | کوثر چاند پوری |
| 122,81,60 | کلام حیدری |
| 130,129 | کنار پاشا |
| 115 | کمال مصطفیٰ |
| 92 | گرچن سنگھ |
| 91,34,33,21,16 | ل۔ احمد اکبر آبادی |
| 69 | ماکھ ڈالہ |
| 91,83,46,41,33,23,21,16 | بھٹوں گورکھ پوری |
| 34,33 | عشر عابدی |
| 147,73,72,50,35 | محمد احسن فاروقی |
| 147,138,72,69,45,43,40,39,38,34,33 | محمد حسن عسکری |
| 74,73,72 | محمد خالد اختر |
| 145,114,34,33 | محمد سلیم الرحمن |
| 88,35,33 | محمد حبیب پردیسر |
| 41,38 | محمد الطاهر |
| | محمد علوشودن |
| ,145144,142,136,133,129,105 | مرزا احامد بیگ |
| 106 | مستنصر حسین تارڑ |
| 125,79 | مسعود اشعر |
| 24,21,16 | مسز عبدالقادر |
| 80,70 | مسعود مفتی |
| 70,54 | مشاق قمر |
| 114,105 | مظہر الہ سام |

| | |
|----------------------------|------------------|
| 69 | مقصود الہی شیخ |
| 52 | مکلا رموزی |
| 93,92,61,41 | ملک راج آنند |
| 48,40,39 | ممتاز شیریں |
| 70,45,44,43,40,38 | ممتاز مفتی |
| 125 | ممتاز یوسف |
| 122,107,105 | منشاہد |
| 122 | منظر امام |
| 33 | منصور احمد خاں |
| 78 | منیر احمد شیخ |
| 58 | مہندر ناتھ |
| 95,83,80,43,31,30,29,16 | میرزا ادیب |
| 74,72,45 | میرزا ریاض |
| 81,69 | مجموعہ محسن رضوی |
| 72 | نسیم مجازی |
| 91,21,16 | نصیر حسین خیال |
| 79,78,49 | نکبت حسن |
| 91,90,87,47,46,33,22,21,16 | نیاز علی پوری |
| 89,48,47,44,38 | واجدہ نسیم |
| 47 | وحیدہ نسیم |
| 48 | ہجرہ سرور |
| 78,77,70 | ہرچمن چاولہ |
| 34 | ہنس راج راہر |
| 32,29 | یوسف حسن حکیم |
| 57,56,55,50 | یوگ راج |
| 81,76,74,72 | یونس جاوید |

اُردو کے اتنی سالہ سفر کی زوداد: افسانے کا منظر نامہ

مرزا حامد بیگ اُردو کے جدید نہیں، جدید تر افسانہ نگار ہیں۔ نہ اُس نسل سے تعلق رکھتے ہیں، جس نے اُردو کو خالد حسین، مظہر الاسلام رشید امجد، مسعود اشعر جیسے افسانہ نگار دیئے ہیں۔ افسانہ نگار اور اُن کے دوسرے ساتھی ایک تجرباتی مرحلے سے آگے بڑھنے میں کوشاں ہیں۔ تجربہ، ہر صورت ایک تجربہ ہوتا ہے۔ کامیاب بھی ہو سکتا ہے اور ناکام بھی۔ مگر اس کی ناکامی بھی افادیت سے محروم نہیں ہوتی۔ کیونکہ ایک تو یہ کہ ایک نئی جہت کا اشارہ پہنچاتا ہے اور دوسری بات یہ کہ دوسروں کے اندر کسی نئی جہت کی طرف دیکھنے کا حوصلہ بخش دیتا ہے۔ اس زاویہ نگاہ سے جدید ترین افسانہ نگاروں کی کاوشوں پر نظر ڈالی جائے تو یامیں ہونے کی کوئی وجہ محسوس نہیں ہوتی۔

مرزا حامد بیگ اس نسل ہی کے ایک فرد ہیں لیکن وہ اپنے ہمراہان سفر سے ذرا الگ الگ دکھائی دیتے ہیں، شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ماحول کی نقش گری کی جیسی عکسلی صورت اُن کے ہاں نظر آتی ہے، وہ اُن کے ساتھیوں میں نہیں۔

مرزا حامد بیگ نے اپنی اس کتاب کے فلیپ پر لکھا ہے: ”آج افسانہ نگاروں نے لفظ کی اہم جہتی اور نفسی تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کر لی ہے۔“ یہی بات خود اس کتاب کے مصنف پر بھی صادق آتی ہے۔ انہوں نے بھی اپنی ذات کے حوالے سے لفظ کی اہم جہتی اور نفسی تک رسائی حاصل کر لی ہے۔

”افسانے کا منظر نامہ“ افسانے کی تاریخ بھی ہے اور اُس کا عہد بہ عہد تجزیاتی مطالعہ بھی۔ میر خیاں ہے جو شخص بھی مرزا حامد بیگ کے افسانوں کا مطالعہ کر چکا ہے، اُس کے ذہن میں یقیناً یہ احساس جاگ اُٹھے گا کہ جدید تر افسانہ نگار کی حیثیت سے یہ روایت جسک افسانہ نگار، روایتی افسانہ نگاروں، بلکہ سب افسانہ نگاروں اور قدیم اسلوب کے افسانہ نگاروں کو خاطر میں نہیں لائے گا اور جدید افسانہ نگاروں ہی کو مرکز توجہ بنائے رکھے گا۔ لیکن جب کتاب کو باسکان نظر پڑھا جاتا ہے تو اس میں غیبے کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ مصنف نے افسانے کی تاریخ لکھتے ہوئے ایک فرض شناس حلق کا ثبوت دیا ہے۔ اُن کے ذوق تلاش کا یہ عالم ہے کہ اُردو کے وہ افسانہ نگار بھی جو ماضی کے اندھیاروں میں گم ہو چکے ہیں، اپنی بیشتر تخلیقات کے ساتھ کتاب کے صفحات پر موجود ہیں۔ مرزا حامد بیگ نے نہ صرف اُن کی تخلیقات کا ذکر کیا ہے بلکہ اُن تخلیقات اور اُن کے ماحول

میں مطابقت بھی تلاش کی ہے۔ انھوں نے کسی افسانہ نگار کو بھی اُس کے قصوں ماحول سے الگ کر کے نہیں پرکھا۔ اور میں سمجھتا ہوں یہ اس کتاب کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔

”افسانے کا منظر نامہ“ کے مصنف نے منظر نامہ تیار کرنے میں فرسودہ طریقے اختیار نہیں کیے۔ اس منظر نامہ میں سورنگ بکھرے ہوئے ہیں۔ جو خطوط نظر آتے ہیں اُن میں ایک ترتیب ہے، سلیقہ مندی ہے، ہنر مندی ہے اور حقیقت افروز بصیرت ہے۔ مصنف نے ہر افسانہ نگار کا خود اُس کے ماحول میں لا کر مطالعہ کیا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ تجزیہ تو کریں پنڈت سندرشن کا یا ڈاکٹر اعظم کرپوری کا اور اُس کی مطابقت کریں موجودہ ماحول سے، جس کے اپنے قصوں مسائل ہوتے ہیں اور ہر ادب اپنے دور میں اپنے وجود کا اثبات کرتا ہے۔ اُن مسائل کو ساتھ لے کر چلتا ہے، غلام میں جگ دو نہیں کرتا۔ مرزا حامد بیگ نے اس نکتے کا خصوصی طود پر خیال رکھا اور اس سلسلے میں اپنی ذمہ داری سے خوش اسلوبی کے ساتھ عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

مرزا حامد بیگ نے بیشتر افسانہ نگاروں کے ضمن میں غور و فکر سے اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ آنکھیں بند کر کے دوسروں کی رائیوں کو نہیں اپنایا۔

اس طرح مرزا حامد بیگ نے اپنی رائیوں میں اپنی سوچ، اپنی انفرادی فکر اور ذاتی مطالعے سے کام لیا ہے اور یہ کتاب کی بہت بڑی خوبی ہے۔ افسانے کا منظر نامہ، حقیقی معنوں میں اردو افسانے کا منظر نامہ ہے اور یہ کتاب حوالے کی کتاب بننے کا پورا استحقاق رکھتی ہے۔

”اذکار و افکار“ نوائے وقت، بیگزین۔ ۲۵ فروری، ۱۹۸۳ء میرزا ادیب

افسانے کا منظر نامہ

میں تو ابتدا میں وقار عظیم نے ”اردو افسانہ“ اور ”طائر افسانہ“ کے ناموں سے افسانہ پر تنقید کی دو کتابیں تصنیف کیں اور آخر میں ”داستان سے افسانہ تک“ لکھ کر ۱۹۶۰ء تک ابھرنے والے افسانہ نگاروں کو اپنا موضوع بتایا، لیکن زیر نظر کتاب، افسانہ پر تنقید کے ضمن میں اس اعتبار سے پہلی کتاب ہے کہ اس میں افسانہ کی کروٹیں لیتی ہوئی روایت کو ایک تسلسل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، اس لحاظ سے یہ اردو افسانہ کی پہلی تاریخ ہے۔

”افسانے کا منظر نامہ“ میں اس خیال کو بڑی عمدہ و مد کے ساتھ رد کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ اردو افسانہ زوال پذیر ہے۔ یہ بات محمد حسن مسکری نے اس وقت کہی تھی جب راجندر سنگھ بیدی اور سعادت حسن منٹو اپنا کام مکمل کر چکے تھے اور انتقار حسین کوٹلی زمینوں کی تلاش تھی، جن پر آئین سکھ اور کافکا کی طرح کہانی میں علامتی ایجاد بھی پیدا کیا جاسکے اور یہ بھی کہ انسان کی ابھری ہوئی نفسی کیفیتوں کی تجرید کو ان کے تمام حوالوں کے ساتھ افسانہ میں سمویا جاسکے۔ یہی معاملہ شعور کی زد کا بھی تھا۔

مرزا حامد بیگ نے اس کتاب میں سرحد کے اس طرف اور پاکستان میں لکھے جانے والے سالوں کا اس انداز میں مطالعہ کیا ہے کہ وہ نئے افسانہ نگار بھی نظروں سے اوجھل نہیں رہے جن کے ابھی محض پانچ یا سات افسانے چھپ سکے ہیں۔ اس حوالے سے ”افسانے کا منظر نامہ“ کے آخر میں شامل کیا گیا ناموں کا اشاریہ بہت سے محلی جہانوں اور منطقوں کا احوال کھولتا ہے۔

جہاں تک اردو افسانے میں زبان کے برتاؤ کا تعلق ہے، اس موضوع پر بہت ہی کم لکھا گیا ہے۔ اس سلسلہ کا غالباً پہلا مضمون ڈاکٹر گوپی چند سنگھ کا تھا۔ یہ مضمون ”اوراق“ لاہور میں شائع ہوا تھا۔ اس سلسلے کا دوسرا اہم مضمون مرزا حامد بیگ کا ہے، جو ابتداً ”اوراق“ ہی میں چھپا اور اب زیر نظر کتاب میں شامل ہے۔ اس موضوع پر لکھتے ہوئے، قاضی غلام الدین نے زبان کے برتاؤ کے معاملے میں روایت کا سراغ لگایا اور پہلی بار رومانی، حقیقت پسندانہ، علامتی اور استعاراتی زبان کی قدر و قیمت کے تعین کی سعی ہے۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی مطبوعہ کتب:

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 14۔ مقالات | افسانے: |
| 15۔ اردو سفرنامے کی مختصر تاریخ | 1۔ گمشدہ کھلات |
| 16۔ ترجمے کا فن: نظری مباحث | 2۔ تار پر چلنے والی |
| 17۔ مغرب سے نثری تراجم | 3۔ قصہ کہانی (بھجالی) |
| 18۔ کتابیات تراجم: علمی کتب | 4۔ گناہ کی حروری |
| 19۔ کتابیات تراجم: نثری ادب | 5۔ لا کر میں بند آوازیں (ہندی) |
| 20۔ مصطفیٰ زیدی کی کہانی | 6۔ جاگ بپائی کی مرضی |
| 21۔ اطالیہ میں اردو | کہانی: |
| 22۔ عزیز احمد: کتابیات | 7۔ امید کی کہانی |
| 23۔ ٹی۔ ایس۔ ایلینٹ | تراجم: |
| 24۔ اردو ادب کی شناخت | 8۔ نری ناری (افسانے) |
| 25۔ اردو اور صوفی ازم | تنقید و تحقیق: |
| 26۔ بارغ و بہار: نسوہ فیض اللہ، کلکتہ | 9۔ افسانے کا منظر نامہ |
| 27۔ تذکرہ: خواہر السرائر | 10۔ تیسری دنیا کا افسانہ |
| 28۔ اردو ترجمے کی روایت | 11۔ اردو کا پہلا افسانہ نگار: راشد الخیری |
| 29۔ اردو افسانے کی روایت | 12۔ نسوانی آوازیں: خواتین کے افسانے |
| لیکچرز: | 13۔ پاکستان کے شاہکار اردو افسانے |
| 30۔ عالمی کلاسیک | |

Afsany Ka Manzar-Nama

by
Mirza Hamid Baig

Brown book
publications pvt. ltd.

N-139 C, First Floor, Abul Fazal Enclave
Janhli Nagar, Okhla, New Delhi-110025
Phone: 011-26941396 Mobile: 9818697975
E-mail: brownbookpublications@gmail.com
Website: <http://brownbookpublications.com>

₹ 200/-

ISBN: 978-93-83558-65-0



9 789383 558650